

T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RADYO, SİNEMA VE TELEVİZYON ANA BİLİM DALI  
SİNEMA BİLİM DALI



**ELEŞTİREL PERSPEKTİFTEN YEŞİLÇAM YILDIZ SİSTEMİ ve  
BİR ANTI-YILDIZ OLARAK ADİLE NAŞİT**

Yüksek Lisans Tezi

SİBEL ÖZ ARSLAN

İstanbul, 2018

T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RADYO, SİNEMA VE TELEVİZYON ANA BİLİM DALI  
SİNEMA BİLİM DALI

**ELEŞTİREL PERSPEKTİFTEN YEŞİLÇAM YILDIZ SİSTEMİ ve  
BİR ANTI-YILDIZ OLARAK ADİLE NAŞİT**

Yüksek Lisans Tezi

SİBEL ÖZ ARSLAN

Danışman: PROF. DR. ZEYNEP ÇETİN ERUS

İstanbul, 2018



T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

TEZ ONAY BELGESİ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA Anabilim Dalı SİNEMA Bilim Dalı TEZLİ YÜKSEK LİSANS öğrencisi SİBEL ÖZ ARSLAN'ın ELEŞTİREL PERSPEKTİFTEN YEŞİLÇAM YILDIZ SİSTEMİ VE BİR ANTI-YILDIZ OLARAK ADİLE NAŞİT adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 21.06.2018 tarih ve 2018-17/24 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oy birliğiyle Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi 02.07.2018

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

Öğretim Üyesi Adı Soyadı	İmzası
1. Tez Danışmanı Prof. Dr. ZEYNEP ÇETİN ERUS	
2. Jüri Üyesi Prof. Dr. ŞÜKRAN ESEN	
3. Jüri Üyesi Doç. Dr. ALA SİVAS GÜLÇUR	

## GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı	: Sibel Öz Arslan
Anabilim Dalı	: Radyo, Sinema ve Televizyon
Programı	: Sinema
Tez Danışmanı	: Prof. Dr. Zeynep Çetin Erus
Tez Türü ve Tarihi	: Yüksek Lisans - Haziran 2018
Anahtar Kelimeler	: Adile Naşit, Anti-yıldız, Türk Sineması, Yeşilçam, Yıldız.

## ÖZET

### **ELEŞTİREL PERSPEKTİFTEN YEŞİLÇAM YILDIZ SİSTEMİ ve BİR ANTI-YILDIZ OLARAK ADİLE NAŞİT**

*Yeşilçam sineması, ulusal bir sinemadır. Ancak sanayileşme devrimini tamamlamış bir ülkenin değil, dağılan bir imparatorluğun küllerinden doğan bir ülkenin olanaksızlıklar içinde yol almış sinemasıdır. Türkiye sinemasının hem kendine özgü dağıtım-gösterim bütünleşmesini sağlayarak sektörleşmeye gittiği, hem de seyirciyle tam bütünleşme sağladığı özel bir dönemini ve bu dönemin popüler sinemasını ifade eder.*

*Yeşilçam yıldız sisteminin kendine özgü özellikleri vardır; ancak yıldız inşa sürecinin mekanizmaları Batı'dan alınmıştır. Yeşilçam sinemasının dayandığı geleneksel yerli kültür, yıldız imgesinde de belli özgünlükler yaratmıştır. Yıldız sistemiyle Türkiye sinemasının sektör haline gelişi güçlenmiş, ancak sinemayı geriye çeken çeşitli sorunlar da yaşanmıştır. Yıldızlar, seyirci kitlesinin beğenisine ve tüketimine sunulmuş kültürel mamullerdir. Seyirci, bu sürece seçme özgürlüğünü kullanarak aktif katıldığından, yıldız sisteminin öngörmediği 'başka türlü' yıldızlaşan oyuncular da çıkabilmektedir. Bu oyuncular norm dışıdır ve kendilerini mücadeleyle yaratırlar.*



## GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Sibel Öz Arslan  
Field : Radio, Cinema and Television  
Programme : Sinema  
Supervisor : Prof. Dr. Zeynep Çetin Erus  
Degree Awarded and Date : Master Degree MBA - June 2018  
Keywords : Adile Naşit, Anti-star, Turkish cinema, Yesilcam, Star.

### ABSTRACT

#### YESILCAM STAR SYSTEM AND ADILE NASIT AS AN ANTI-STAR: FROM A CRITICAL PERSPECTIVE

*Yesilcam cinema is a national cinema. But it is not a cinema took place in a developed country completed its industrial revolution; but it is a cinema survived and moved forward under the difficult conditions and impossibilities in a country rise from ashes of a dissolved empire. It is defining and indicating a special period where Turkish cinema achieved unique and its characteristic distribution-show integration and became a sector and integrated with its audiences and popular cinema of that era.*

*There are characteristic and unique features of Yesilcam star system; but star creating and rising system is obtained from Western world. Traditional local culture where Yesilcam cinema is based on created a specific specialties and distinctness in star image also. By star system, Turkish cinema got strong and became a sector; but some various problems pushing the cinema back were occurred. Stars are cultural products presented and promoted to the applause and consumption of audiences. Because audiences joined to this process actively by declaring and showing their freedom of choice, some other actors/actresses became a star “anyhow” as unexpected and foreseen by star system. These actors/actresses are out of norm and create themselves by effort and struggle.*

*Adile Nasit is an actress became a star by appreciation of audiences. As spear career, she influenced and affected audiences more than lead actors/actresses with her small or supportive roles. She is “the first” in Yesilcam cinema history which is based on star cinema system and awarded as “The Best Actress” where she didn’t got the leading role in that movie. Nasit has none of features for being a star actress. She born and raised out of industrial start image and continued representation in modern theatre and cinema of an artist family for many generations. Nasit is achieved to keep its private life out of popular monitoring area, I mean out of magazine and tabloid press and interiorized her humanity and love of people, and she became “Dear Adile” of audiences from any age by her humanity supra-class and over than multi-national ethnic identity in Yesilcam cinema. This study is defining Adile Nasit as an anti-start as being a “star” out of star system.*

## TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın gerçekleştirilmesinde beni her zaman motive eden, sadece değerli bilgilerini paylaşmakla kalmayıp akademik duruşuyla da örnek aldığım, hocalığın mesai işi olmadığını, ayırdığı yirmi dört saat, sınırsız enerji ve sabırla gösteren, okulumuzun değerli ve sevilen hocalarından danışman hocam Prof. Dr. Zeynep Çetin Erus'a teşekkür ederim. 4 yıllık lisans, yüksek lisans ve tez çalışmaları boyunca verdiği emeklerine layık olmaya çalışacak, akademinin onur, emek ve idealizm demek olduğunu bir an bile unutmamaya çalışacağım. Fakültemizin diğer tüm emektar hocalarına da bu vesileyle teşekkürü borç bilirim.

Tez çalışmamın yorucu ve yoğun süreci boyunca sonsuz sabırları, anlayışları ve destekleri için öncelikle yol arkadaşım, eşim Rıza Arslan ve sevgili oğlum İnan Arslan'a teşekkür ederim. Çalışmam boyunca destek ve yardımlarını esirgemeyen ve arkadaşlarım Ferit Sertkaya, Oya Yağcı, Zübeyir Irmak, Aysu Arslantürk, Yetgül Karaçelik ve Funda Dörtkaş'a, hep yanımda olan annem Parlak Öz ve kızkardeşim Seda Öz'e teşekkürlerimi sunarım.

İstanbul, 2018

Sibel Öz Arslan



# İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖZET .....	i
ABSTRACT .....	iii
TEŞEKKÜR .....	v
İÇİNDEKİLER .....	vi
KISALTMALAR .....	ix
1.GİRİŞ.....	1
2.YEŞİLÇAM SİNEMASINA GENEL BAKIŞ	
2.1. Türk Sinemasının İlk Yıllarından Yeşilçam'a Uzanan Süreç .....	5
2.2. Türk Sinemasının Altın Çağı: "Yeşilçam" Dönemi.....	20
2.2.1. 1960'lı Yıllar: Yeşilçam'ın En Parlak Dönemi .....	22
2.2.2. 1970'li Yıllar: Yeşilçam'ın Televizyonla Rekabeti ve Sinemanın Krizi.....	27
2.3. Yeşilçam Sinemasının Temel Özellikleri .....	36
2.3.1. Yeşilçam Sinemasının Beslendiği Toplumsal Kültür.....	37
2.3.2. Yeşilçam'ın Anlatı Yapısı ve Baskın Tür: Melodram.....	45
2.3.3. Yeşilçam Sinemasının Kimliği.....	51
2.3.4. Yeşilçam Sinemasının Ekonomi-Politiği .....	56
3.YEŞİLÇAM YILDIZ SİSTEMİ: ELEŞTİREL BİR BAKIŞ	

3.1. SİNEMADA YILDIZ İMGESİ .....	60
3.1.1.Kurgusal Bir Ürün Olarak Yıldız ve İmajı .....	61
3.1.2.Seküler Seyircinin Tapınma Nesnesi: Yıldız .....	64
3.1.3.Toplumsal Cinsiyet Rollerini Açısından Yıldız .....	67
3.2. YILDIZ SİSTEMİNE DÖNÜK KURAMSAL YAKLAŞIMLAR .....	72
3.2.1. Öznelci Bakış: Yıldız Biricik ve Olağanüstüdür .....	74
3.2.2. Yapısalcı Bakış: Yıldızlar Tasarlanmış Kültürel Mamüllerdir .....	76
3.2.3. Postyapısalcı Bakış: Yıldız Metinlerarası Olarak İnşa Edilir... ..	79
3.3.YILDIZ SİSTEMİNİN OLUŞUMU ve TARİHSEL BAĞLAMDA YÜKSELİŞİ: HOLLYWOOD ÖRNEĞİ.....	80
3.4. YEŞİLÇAM'DA YILDIZ SİSTEMİ: ELEŞTİREL BİR BAKIŞ.....	86
3.4.1.Yeşilçam'da Yıldız İnşası: "Yıldız Yaratmacılık" .....	86
3.4.2.Yeşilçam'da Yıldız "Oynamak" .....	90
3.4.3.Yeşilçam'ın İlk Yıldızlarından Yıldız Sistemine Geçiş .....	93
3.4.4.Yeşilçam Yıldız Sisteminin 'Kare As'ı.....	97
4.YEŞİLÇAM SİNEMASINDA ANTI-YILDIZ OLARAK ADİLE NAŞİT	
4.1.DİREKLERARASI: ZAMANIN GÖSTERİ ve EĞLENCE MERKEZİ.....	106
4.2.SOYDAN SANATÇI BİR AİLE.....	109
4.2.1."Komik-i Şehir" Naşit Bey'in Hayatı ve Sanat Yaşamı.....	109
4.2.2.Sahnelerin Yıldızları: Verjin ve Amelya Hanımlar.....	117
4.3.TİYATRODA DOĞAN SİNEMA İLE PARLAYAN ANTI-YILDIZ: ADİLE NAŞİT .....	124
4.3.1.Adile Naşit'in Tiyatroyla İç İç Geçen Yaşam Öyküsü .....	124
4.3.2.Adile Naşit'in Sinema Serüveni .....	130
4.4. POPÜLER SİNEMADA VE AİLE FİLMLERİNDE ADİLE NAŞİT .....	137
4.4.1.Arzu Film ve Ertem Eğilmez Ekolü .....	138

4.4.2.Hababam Sınıfı: Altın Yumurtlayan Tavuk .....	145
4.4.3.Arzu Film Ekolü ve Adile Naşit .....	149
4.4.4.Adile Naşit Filmografisinin Değerlendirilmesi .....	153
4.5.ADİLE NAŞİT NEDEN ‘YILDIZ’ OL(A)MADI? .....	165
4.5.1.Çarpık Bacakların ve Bücür Boyunla Asla .....	166
4.5.2.Hiç Başrol Oynamamış ‘Yıldız’ .....	169
4.5.3.Aileden Sanatçı: “Kavuşun Son Sahibi” .....	175
4.5.4.Popüler Kültürün ‘Gözetleme’ Alanının Dışında.....	179
4.5.5.Sınıflar Üstü İnsanlık.....	180
4.5.6.Arzu Nesnesi Olmayan ‘Cinsiyetsiz’ Annelik Rollerini .....	182
4.5.7.Etnik Kimlik, ‘Ötekilik’: “Öleyim, Ondan Sonra Yaz” .....	184
4.6.SEYİRCİNİN ‘ANTİ-YILDIZ’I: ADİLE NAŞİT .....	186
5.SONUÇ .....	193
6.KAYNAKÇA .....	202
7.EKLER .....	221
7.1 Film Künyeleri .....	221
8.ÖZGEÇMİŞ.....	237

## KISALTMALAR

<i>ABD</i>	Amerika Birleşik Devletleri
<i>Akt.</i>	Aktaran
<i>AP</i>	Adalet Partisi
<i>bkz.</i>	Bakınız
<i>C.</i>	Cilt
<i>CHP</i>	Cumhuriyet Halk Partisi
<i>Çev.</i>	Çeviren
<i>DB</i>	Dünya Bankası
<i>DİSK</i>	Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu
<i>DP</i>	Demokrat Parti
<i>drl.</i>	Derleyen
<i>ed.</i>	Editör
<i>hızl.</i>	Hazırlayan
<i>IMF</i>	Uluslararası Para Fonu
<i>MEB</i>	Milli Eğitim Bakanlığı
<i>MOSD</i>	Merkez Ordu Sinema Dairesi
<i>NATO</i>	Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü
<i>No.</i>	Numara
<i>Par.</i>	Paragraf
<i>Prof.</i>	Profesör
<i>s.</i>	Sayfa
<i>ss.</i>	Sayfa Aralığı
<i>S.</i>	Sayı
<i>TİP</i>	Türkiye İşçi Partisi
<i>t.y.</i>	Tarih Yok
<i>vd.</i>	Ve diğerleri

# 1.GİRİŞ

“Eleştirel Perspektiften Yeşilçam Yıldız Sistemi ve Bir Anti-Yıldız Olarak Adile Naşit” başlığını taşıyan bu çalışmada, Yeşilçam sinemasına, Yeşilçam sinemasının yarattığı yıldız sistemine ve Adile Naşit’e dönük değerlendirmeler yapılarak, ortaya atılan varsayımlar temellendirilmeye çalışılacaktır.

Çalışmanın “Genel Olarak Yeşilçam Sinemasına Bakış” başlıklı bölümünde Yeşilçam sinemasına yönelik genel değerlendirmelerin yanında, konu açısından önem taşıyan bazı temel sorular da sorulmuştur. Yeşilçam sinemasının kendi ayakları üzerinde duran, bağımsız bir çizgide gelişmemesi ve seyirciye bağımlı kalışında, ülkenin ekonomi-politik durumu belirleyici olmuş olabilir mi? Batı’da sinema, sanayileşmeye doğru yol alan bir toplumun ürünü iken, Türk sineması, tekniği, anlatım biçimleri, teorisi ve her şeyiyle ‘sinema’yı ithal etmek zorunda kalmıştır. Bu durum Yeşilçam’ı olduğu kadar yıldız sistemini de belirlemiş olabilir mi? Yeşilçam’ın özgün yanları nelerdir, tamamen kopyacı, taklitçi olduğu belirtilebilir mi? Böyle değilse, Yeşilçam hangi kültürel, toplumsal kaynaklardan, nasıl beslenmiştir? Yeşilçam’ın ‘dışarıdan’ aldıklarıyla, kendi ‘yerli’ kaynakları ve gerçekliği, nasıl bir özgün kimliğe yol açmıştır?

Yine Yeşilçam’ın kendine özgü ve standart özelliklerinin yıldız yaratma ve inşa süreçlerine yön verdiği gözetilirse, Yeşilçam yıldız sisteminin kendine özgü özellikleri nelerdir? Yeşilçam yıldızcılığının, tam anlamıyla endüstriyel olmayan, tip-karakter karışımı bir oyunculuk tarzıyla ortaya çıktığı belirtilebilir mi? Geleneksel halk sanatlarının, yüzünü Batı’ya ve Batı sanatına dönmüş genç Cumhuriyet tarafından geri plana atılmasıyla, bu yerli kültür halkın eğlencesi olan sinema tarafından içerilmiş olabilir mi? Sözkonusu dönemde Yeşilçam biraz Ortaoyunu, Karagöz, biraz masal, biraz günün zorluklarına dayalı küçük insanların hikayelerini anlattığına göre, yıldız kadın ya da erkek, masal kahramanının yerine geçmiş olabilir mi?

Tezin odağında yer alan Adile Naşit’in popüler olduğu 1960-70’li yılların temel özellikleri nelerdir? Yeşilçam’ın altın çağı, aynı zamanda sektörleşmeye gidişinin hem sebebi, hem de sonucu değil midir? Bu dönemin, Adile Naşit’in aslında yıllardır süregelen sanatçılığının popüler alana taşınmasında rolü nedir? Bu süreç nasıl

işlemiştir? Tam da bu noktada Ertem Eğilmez ve Arzu Film ekolü nasıl bir işlev görmüştür? Adile Naşit'in görünür olma ve seyirci kitlelerine mal olma sürecinin avantajları kadar dezavantajları da olmuş mudur? Adile Naşit, hem genel sinema sektörünün yıldız ölçütlerinden, hem de Arzu Film'in kendisini belli başlı rollerle sınırlayan düzenlemesinden kaynaklı yaşadığı engelleri nasıl aşmıştır? Adile Naşit yıldız mıdır? Yıldız olma ölçütleri nelerdir? Adile Naşit'i endüstriyel sinemanın yıldız ölçütlerinden ayırdığı noktada nasıl tanımlamak gerekir? Adile Naşit neden norm dışıdır? Norm dışı ve standart kalıplarda yıldız olmayan bir 'yıldız'ı anti-yıldız kavramıyla tanımlamak mümkün müdür? Bütün bu sorular, çalışma boyunca elde edilen verilerin ve toparlanan bilgilerin ışığında yanıtlanmaya çalışılacaktır.

Adile Naşit'i, Yeşilçam yıldız sistemi eleştirisi bağlamında incelemeyi hedefleyen bu çalışma üç temel bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde genel olarak Yeşilçam sineması ele alınacaktır. Bu bölümde, sinematografin Osmanlı sınırlarına girişinden Yeşilçam dönemine kadar olan sinemasal gelişmeler kısaca ele alındıktan sonra, Yeşilçam sinemasının karakteristik özellikleriyle ortaya çıktığı 1960'lar ve 1970'ler dönemi incelenecek, tarihsel gelişmeler ışığında Yeşilçam sinemasının dayandığı toplumsal arka plan, beslendiği kültürel kaynaklar, Yeşilçam sinemasının geleneksel anlatı yapısı, Yeşilçam'ın kimliğini belirleyen ana unsurlar ve Yeşilçam'ın ekonomi-politiği değerlendirilecektir.

Adile Naşit'in, endüstriyel yıldız sistemi dışında konumlanan bir anti-yıldız olduğu önermesine dayalı olan çalışmanın ana ekseninde, Yeşilçam yıldız sisteminin eleştirisi vardır. Bu nedenle çalışmanın ikinci bölümünde genel olarak yıldız sistemi değerlendirilecektir. Yeşilçam Yıldız Sistemi: Eleştirel Bir Bakış ana başlığı altında toplanan bu bölümün, Sinemada Yıldız İmgesi adlı ilk başlığında, öncelikle yıldız'ın inşa sürecinin mekanizmaları, yıldız imgesinin toplumsal ve kültürel gerçekliğin bir parçası olan seyirci ile bağları irdelenmiş ve son olarak konuya toplumsal cinsiyet rollerinin pekiştirilmesi açısından yaklaşmıştır. Daha sonraki alt başlık olan Yıldız Sistemine Dönük Kuramsal Yaklaşımlar kısmında, yıldız sistemine dönük çeşitli kuramsal yaklaşımlar ele alınarak incelenmiştir. Yıldız Sisteminin Oluşumu ve Tarihsel Bağlamda Yükselişi: Hollywood Örneği başlığında ise yıldız sisteminin gelişimi

incelenerek yıldız imgesinin yaratılış süreci mercek altına alınmıştır. Böylelikle yıldız sisteminin genel tarihsel, ekonomik, kültürel ve sosyolojik çerçevesi çizildikten sonra, konunun esasını oluşturan Yeşilçam yıldız sistemi değerlendirilmiştir.

Yeşilçam'da ilk yıldızların nasıl yaratıldığı, yıldız yaratma sürecinde hangi mekanizmaların kullanıldığı, ilk yıldızlardan sisteme dönüşen 'yıldızcılığın' sektöre etkileri ele alınarak, Yeşilçam sinemasının bu konudaki özgünlüklerine de yakından bakılacak, Yeşilçam sinemasına sözkonusu yıllarda damgasını vuran Akın, Koçyiğit, Şoray ve Girik'in yıldız oluş süreçleri ve yıldız olarak durdukları yer mercek altına alınarak incelenecektir.

Çalışmanın esas sorunsalı olan Adile Naşit'in, Yeşilçam'ın baskın kalıplarının ve klasik yıldız statüsünün dışına nasıl ve neden çıkabildiği sorusu, tezin son bölümünde cevaplanmaya çalışılmıştır. Yeşilçam Sinemasında Anti-Yıldız Olarak Adile Naşit başlığını taşıyan son bölümde Adile Naşit'in pek çok aile üyesinin sanatçı oluşu nedeniyle aile bireylerinin hayatlarına yakından bakılmıştır. Adile Naşit'in yaşamına ve sanatçılığına damgasını vuran sözkonusu 'soydan sanatçı' olma durumu, Naşit'in kişiliğinde geleneksel tiyatrodan modern tiyatro ve oradan da sinemaya uzanan geçişin cisimleşmesini yaratmış, zincirin Adile Naşit halkası diğer aile üyelerinde olmadığı kadar çok yönlü bir sanat temsiliyle varlık bulmuştur. Çalışmada Adile Naşit'in yaşam öyküsü ele alınırken, onun bir anti-yıldız olarak tanımlanabilmesi açısından yakalanan veriler üzerinde de durulmuştur.

Çalışmanın Ertem Eğilmez ve Arzu Film ekolü kısmında, çocukluğundan beri sanatçı olan Adile Naşit'in nasıl olup da 70'li yıllarda popüler olduğu sorusunun da yanıtı bulunmaya çalışılmıştır. Bu dönemde Adile Naşit'in popüler olduğu filmlerinden bazılarında ve Hababam Sınıfı serisinde, sanatçının 'yıldız olmayan' yıldızlığa gidiş sürecinin izleri sürülerek, oynadığı roller üzerinden anti-yıldız konumu tespit edilmeye çalışılmıştır.

Son olarak Adile Naşit'in neden klasik anlamda 'yıldız' ol(a)madığı sorusundan hareketle, seyirciyi bu denli etkilemiş, birleştirmiş, oynadığı filmlerdeki küçük ya da yan rollerle devleşmiş bir sanatçının anti-yıldız olarak tanımlanıp

tanımlanamayacağı, anti yıldızlığın Adile Naşit gerçeğinde hangi sacayaklarına oturabileceği sorularına yanıt aranmıştır.





## 2.YEŞİLÇAM SİNEMASINA GENEL BAKIŞ

Yeşilçam, sinema sektörünün yoğunluğunu oluşturan irili ufaklı yapım şirketlerinin çoğunlukla yer aldığı Beyoğlu'ndaki bir bölgeye verilen isim olsa da, Türk sineması belirli bir tarih aralığında simgesel olarak 'Yeşilçam' ismiyle anılmıştır. Yeşilçam kavramı, bir film yapım tarzını anlatır; daha çok belli anlatı kalıplarının kullanıldığı ve popüler sinemanın üretildiği yapım anlayışına verilen addır. Öte yandan Yeşilçam aynı zamanda, film sektöründe özel bir üretim-dağıtım-gösterim bütünleşmesi sürecini de ifade eder. Seyirciyle ideal ilişkilerin kurulduğu, tüm sinema tarihi boyunca bir daha görülemeyen türden bir bütünleşmenin yaşandığı Yeşilçam pratiği, popüler Türk sinemasının başat özelliklerini de ortaya koyar.

Adile Naşit'in seyirciyle kucaklaştığı ve popüler olduğu 'Sinemamızın Altın Çağı' olarak nitelenen Yeşilçam bölümüne geçmeden önce, Yeşilçam'ı tarihsel olarak ortaya çıkaran gelişmelere kısaca bakılacak, sinematografin Osmanlı topraklarına nasıl girdiğine özetle değinildikten sonra, Osmanlı'da ilk film üretme çalışmalarına nasıl ve hangi koşullarda başlandığı, daha sonra Cumhuriyet sürecinde ne tür çalışmaların yapıldığı, 1940'lı yıllardaki Muhsin Ertuğrul dönemi ve bu dönemde 'tiyatrocular'ın etkisi, 1950'lerdeki geçiş dönemi ve sonrasında yeni bir sinemacı kuşağın yetişmesi süreçleri kısaca ele alınacaktır.

### 2.1. Türk Sinemasının İlk Yıllarından Yeşilçam'a Uzanan Süreç

Scognamillo, Osmanlı İmparatorluğu sınırlarına Lumiere kardeşlerin sinematografinin <sup>1</sup> çok erken girmiş olmasına karşın, Anadolu'ya sinemanın yayılmasının Cumhuriyet'ten sonra gerçekleştiğini belirtir (2009, s.13). Sinemanın Osmanlı topraklarına girişi aslında dünyanın sinemayla tanışması ile eş zamanlıdır ve 1896 yılına rastlar. İlk film gösterilerinin <sup>2</sup> halk tarafından büyük ilgi ve coşkuyla

---

<sup>1</sup> Alim Şerif Onaran, konuyla ilgili olarak Türk Sineması adlı eserinde şu bilgileri verir: "1896 yılında Fransa'da Lumieres Kardeşler, aynı tarihte Amerika'da Thomas Alva Edison'la birlikte "sinematograf" adı verilen sinema aygıtını keşfettiler. O sıralarda Amerika ile bugünkü iletişim ilişkileri bulunmadığından sinemanın Türkiye'ye gelişi daha çok Avrupa kanalı ile mümkün oldu" (1994, s.11).

<sup>2</sup> Gerard Betton, kamuya açık ilk gösterinin 22 Mart 1895 yılında Fransa'da, Bilimler Akademisi Başkanı Mascart'ın başkanlık ettiği Ulusal Sanayiye Özendirme Derneği üyeleri önünde yapıldığını ve Lumiere'in, sinematografi, aynı yılın 28 Aralık tarihinden itibaren Paris'teki Grand Cafe'nin bodrum katında halka açık gösterilerde kullanmaya başladığını belirtir (1990, s.6).

karşılanması üzerine Lumiere kardeşler, görevlendirdikleri kişileri çeşitli ülkelere göndererek bu 'film gösterme' işini farklı ülkelerde çekilen görüntülerle yapmayı planlarlar.

*Sinema eleştirmeni ve tarihçisi Agah Özgüç (1990, s.7), sinemanın Osmanlı sınırlarına girişini şöyle anlatır:*

*İşte bu operatörlerden Alexandre Promio, her türlü yenilikçi harekete büyük bir kuşkuyla bakılan 'Abdülhamit Türkiyesi'ne kamerasıyla, çok zor koşullar altında girebilmişti. Eğer, Fransız Büyükelçisi araya girmeseydi, belki de Sultan Abdülhamit, ülkedeki yabancılara film çekme iznini kesinlikle vermeyecekti.*

Özgüç'e göre, ciddi baskılar uygulayan Abdülhamit iktidarı sürecinde, operatör Promio, İstanbul ve İzmir dolaylarında kısa filmler çeker. Yurt dışından gelip Türkiye'de ilk kısa metrajlı film çekimini gerçekleştiren yabancılardan sonra Sultan Abdülhamit'in kızı Ayşe Osmanoğlu'nun anılarını aktaran yazara göre, yine yabancılar tarafından "ilk film gösterisi", Yıldız Sarayı'nda yapılır. Bertrand adlı Fransız hokkabaz, sarayın koca salonuna bir perde kurarak padişaha ve saray halkına sinemayı tanıtır (Özgüç, 1990, s.7).

Lumière kameramanlarından Alexandre Promio tarafından Osmanlı topraklarında 3-25 Nisan 1897 tarihleri arasında dört film çekilmiştir. Stardelov'un aktarımlarına göre bu filmler; "Türk Piyadesinin Geçit Töreni", "Türk Topçu Birliklerinin Geçit Töreni", "Haliç Panoraması" ve "Boğaziçi Panoraması"dır (2014, s.66). Osmanlı topraklarında sinemayla ilgili bir diğer önemli gelişme Yanaki ve Milton Manaki kardeşlerin çekmiş oldukları görüntülerdir. Makedonya Sinemateği Başkanı Stardelov'un aktarımlarına göre; 35 milimetrelik Bioscope N:300 kameralarıyla ilk olarak 114 yaşındaki babaanneleri Despina'yı çekerek başladıkları film serüvenlerinin tarihi tam olarak bilinmemekte, görüntülerin 1905 ile 1907 arasında çekildiği tahmin edilmektedir (Stardelov, 2014, s.66).

Ülkemizin sinemayla tanıştığı yıllar henüz Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmadığı bir tarihe, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerine rastlar. İlk 'Türk' filmini kimin çektiği sorusu, bu nedenle sinema tarihçilerimiz arasında eski bir tartışma konusudur. Sinema tarihimizi 'ulusal/milli tarih'le başlatanlar ilk film çeken kişiyi Fuat

Uzkınay olarak belirlerken, Osmanlı dönemindeki gelişmeleri de reddetmeyen tarihçiler ise, o dönem Osmanlı sınırları içerisinde yer alan Makedonya kökenli Manaki Kardeşler'i 'ilk film çeken'ler olarak belirlemekte ve etnik kökeni değil de, ülke aidiyetini temel alan bir yaklaşım sergilemektedirler. Alim Şerif Onaran, Fuat Uzkınay'ı ilk 'Türk' sinemacısı olarak öne çıkaran bir değerlendirme yapar: "Ülkemizde çevrilen ilk filmlere gelince, Makedonya asıllı Manaki Kardeşler (Yanaki ve Milton)'in 1907'den başlayarak çektikleri belge filmler bir yana bırakılırsa, Türkiye'de bir Türk'ün çektiği ilk film de bir belge filmidir" (1994, s.12).

Agah Özgüç de sinema tarihimizi ulusal tarihle başlatır: "Ülkemizde yabancı uyruklu bazı kişilerin sinema salonu çalıştırıp, işletmecilik yaptıkları yıllarda, sinemaya tutkun, ama amatörce duygular taşıyan bir genç vardı: Fuat Uzkınay..." (1990, s.10). Özgüç'ün ifadesindeki "yabancı uyruklu" tanımlaması, değerlendirmelerini belirleyen 'ulusal/milli' referansları ele verir. Çünkü Osmanlı döneminde millet/ulus yerine ümmet/tebaa vardır ve tebaa çeşitli milliyetlerden oluşabilir. Hiçbir kişi, -gerçekten başka bir devlet uyruğunda değilse- o dönemde "yabancı" uyruklu olarak tanımlanamaz. Burçak Evren (2013, s.73) de bu tartışmaya açıklık getiren araştırmacılar arasındadır.

*Onun yaklaşımı daha eleştirel ve gerçekçi bir ton içerir:*

*Manaki Kardeşleri, yaşadıkları dönem içinde değerlendirip Osmanlı tebaasından oldukları gerçeği düşünülürse, onları Türk sinemasının öncülerinden saymak mümkün olmaktadır. Bu gerçekten yola çıkarak onların 1905'te ilk çektikleri filmi de (Yün Eğiren Kadınlar) Türk sinemasının başlangıcı olarak kabul etmek olasıdır. Gerçi Manaki Kardeşler'den önce de Balkanlarda film çeken kişiler olmuştur, ama onlar Osmanlı tebaasından olmayıp, film çektikleri ülkede kalıcılık ve devamlılık ortaya koymadıklarından, hem Balkanlar hem de Türk sineması içinde değerlendirmek mümkün değildir. Türkiye'de ilk film çeken Lumiere operatörleri örneğinde olduğu gibi.*

Evren, yine aynı kaynakta Manaki Kardeşler'in 1911'de ilk önemli belgesellerine imzalarını attıklarını, bu belgesellerden birinin Romanya Devlet Delegasyonu'nun ziyareti ile ilgili olduğunu, diğerinin ise -kimilerinin hiçbir belgeye gereksinim duymadan karşı koymalarına rağmen ilk Türk filmlerinden biri olmayı hak

eden- V. Sultan Mehmed'in "Manastır ve Selanik" ziyaretleri olduğunu belirtir (2013, s.76).

Bu tartışmalar bir yana bırakılırsa, Esen'e göre, ilk 'Türk' filmi, 14 Kasım 1914'te Fuat Uzkınay tarafından çekilmiş olan *Ayastefanos'taki Rus Abidesi'nin Yıkılışı* adlı belge filmidir. Kaldı ki Esen'e göre, sinemanın ülkemizde süreklilik kazanması ve kurumlaşması, ilk film tartışmalarından daha önemlidir. Sinemanın henüz halka yayılmadığı, ancak sınırlı bir çevrede varlık gösterdiği bu yıllarda, sinema alanındaki etkinlikler, yabancı şirketlerin Türkiye'deki temsilcileri ya da Osmanlı uyruğu gayrimüslim girişimciler eliyle yürütülür. Yine Esen'in aktardığı bilgilere göre henüz ülke ekonomisi, sinema çalışmalarının gerektirdiği bir altyapıdan yoksundur. Bununla birlikte kültürel ve psikolojik olarak da bu 'kentli' eğlence aracına dönük yabancılık söz konusudur. Etkinlikler sadece film gösterimleriyle sınırlıdır ancak yine de sinema, toplum tarafından yavaş da olsa tanınmaya başlayacaktır. Bu dönemde sinema tarihimiz açısından yaşanan bir başka önemli gelişme ise, Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin kurulmasıdır. Dönemin Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın, müttefik Almanya'ya yaptığı bir gezide sinemayı tanınması ve Alman ordusunda sinemanın propaganda ve eğitim alanında kullanıldığını öğrenmesiyle birlikte 1915'te Osmanlı ordusunda da benzer bir teşkilatın kurulmasına karar verilir. Böylece Weinberg'in yönetimini, Fuat Uzkınay'ın yardımcılığı yürüttüğü MOSD'nin<sup>3</sup> amacı; önemli olayları, askeri fabrikalardaki çalışmaları, cephelerdeki birliklerin harekâtlarını ve manevraları filme almak olarak belirlenmiştir (Esen, 2010, s.13-14).

Sinemanın Türkiye'de 'üretilmesi' yönündeki çabalar, Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin oluşturulması ile kurumsal hale gelir. Alim Şerif Onaran'ın aktarımlarına göre MOSD, önemli olayların filme alınmasının yanında ilk uzun metrajlı konulu film yapıcılığına da girişmiş, 1915 yılında MOSD'un başına getirilen Sigmund Weinberg'in 1916 yılında çekmeye başladığı *Leblebici Horhor* ve *Himmat Ağa'nın*

---

<sup>3</sup>Ali Özuyar'ın 2017 yılında yayınlanan **Sessiz Dönem Türk Sinema Tarihi 1895-1922** adlı kitabında, kurumun adının resmi belgelerde Dersaadet Merkez Kumandanlığı Sineması, Merkez Kumandanlığı Sinema Şubesi ve Merkez Sinema Dairesi olarak farklı adlarla geçtiği, kuruluş yılının 1915 olmadığı, ayrıca Sigmund Weinberg'in bu kurumun başına getirildiği ve Romanya'nın Osmanlı'ya savaş ilan etmesi üzerine kurumla ilişkisinin kesildiği gibi bilgilerin de tartışılır olduğu belirtilir (Bkz. Özuyar, 2017, Par.7).

*İzdivacı* filmleri, oyuncuların 1. Dünya Savaşı için askere alınması ve Weinberg'in Türk-Romen Savaşı'ndan ötürü görevinden alınmasıyla yarıda kalmıştır. *Himmat Ağa'nın İzdivacı*, MOSD'nde Weinberg'in yardımcılığını yapan Fuat Uzkıny tarafından 1918 yılında tamamlanabilmiştir. Yine de MOSD döneminin ağırlıklı olarak, Türkiye sinemasının belgesel film dönemi olduğu belirtilebilir (1999, s.13).

Askeri bir kuruluş olan MOSD yanında, yine yarı-askeri bir kuruluş olarak tanımlanabilecek Müdafaa-i Milliye Cemiyeti de 1916 yılında aldığı bir kararla sinema alanında çalışmalar yapmaya başlamıştır. Bu cemiyetin en önemli özelliği Türk Sineması'ndaki ilk konulu filmlerin çekilmesini sağlamak olmuştur. Sedat Simavi'nin yönettiği *Peçe* ve *Casus* filmleri, Türk Sineması'nda çekilen ilk konulu filmler olsa da, kopyaları günümüze kadar ulaşmamıştır. Battal Odabaş'ın aktardığına göre; "Müdafaa-i Milliye Cemiyeti savaştan görüntüler çekmekle işe başlar. Bunlar haber filmi niteliğinde belge filmlerdir" (2006, s.206). Yine Odabaş'ın aktarımlarından devamla, Mondros Ateşkes Antlaşması'ndan sonra her iki cemiyetin de faaliyetleri durur. Ancak cemiyetlerin elindeki sinema malzemesinin işgalcilerin eline geçmesini önlemek amacıyla bu malzemelerin hepsi Malul Gaziler Cemiyeti'ne devredilir. Aslında sinemayla ilgisi olmayan bu cemiyet, kısa bir süre sonra konulu film çalışmalarına girer. Ahmet Fehim'in çektiği ilk film *Mürebbiye* (1919) Türk Sineması'nda ilk sansürlenmiş film olması açısından önemli taşır. *Mürebbiye* filminin çekimleri sürerken İzmir işgal edilince, ekip çekimleri yarıda keserek bu sırada gerçekleştirilen protesto mitinglerini görüntüler ve filmde kullanır. Fehim'in çektiği ikinci film ise *Binnaz*'dir. (1919) Cemiyetin iki yıl sonra Şadi Fikret Karagözoğlu'na yaptırdığı komedi türündeki *Bican Efendi Vekilharç* (1921) filmiyse büyük ilgi görür. Bu film, sinemamızda dizi film olarak nitelendirilebilecek devam filmleri serisinin ilkidir (Odabaş, 2006, s.208).

1922 yılı sinema tarihimizde önemli dönüm noktalarından biridir. Özön'e göre, 1922 yılında ilk özel film yapım şirketi olan Kemal Film'in kurulmasıyla, o tarihe kadar resmi ya da yarı resmi kurumlar tarafından yürütülen sinema çalışmaları, ilk özel yapımevine kavuşmuş olur (Özön, 1985, s.344). Kemal ve Şakir Seden tarafından kurulan Kemal Film, kurulduğu yıl konulu film çekmeye başlar. Filmin yönetmenliği için seçilen isim ise daha sonra Türk Sineması'nı 17 yıl tekelinde bulunduracak olan

Muhsin Ertuğrul'dur. Seçkin Sevim'in aktardığı bilgilere göre; Muhsin Ertuğrul, 1915 yılında gittiği Almanya'da *Samson, Siyah Lale Bayramı, Şeytana Tapanlar ve Ölüm Kervanı* filmlerini yönetmiştir. 1922'de İstanbul'a geri dönen Ertuğrul, Darülbedayi'nin<sup>4</sup> başına geçmiştir (Sevim, 2016, s.66).

Sinema tarihimizle ilgili olarak yapılan çalışmalarda Muhsin Ertuğrul'un 'tek adam' olarak hüküm sürdüğü "tiyatrocular dönemi" tanımlaması, neredeyse tüm araştırmacıların üzerinde uzlaştıkları bir adlandırmadır. "Tiyatrocular" döneminde, Muhsin Ertuğrul yönetimindeki tiyatro kökenli kadrolar sektöre egemen olmuştur. O yıllarda Türk Sineması'nda Ertuğrul dışında, deneyimli bir yönetmenin bulunmaması, yaklaşık 17 yıl sürecek bir 'tek adam' egemenliğine yol açar.<sup>5</sup>

*Alim Şerif Onaran (1994, s.21), Muhsin Ertuğrul'un sinemaya girişini şöyle anlatır:*

*Bir önceki dönemde Temaşa Dergisi'nde film eleştirileri yapan Ertuğrul, 1912'den beri Fransa'da ve Almanya'da edindiği deneylerle tiyatronun yanbaşıandan sinemaya da yakınlık duymuş; hatta Almanya'da İstanbul Film Şirketi'ni kurarak, kendi hesabına "Izdırap" adlı bir film de çevirdikten sonra 1922'de İstanbul'a dönmüştü.*

Onaran'ın aktardığı bilgilere göre; İstanbul'da, film işletmeciliği yapan Kemal ve Şakir Seden Kardeşler'le tanışan Ertuğrul, onların Haliç'te bir stüdyo kurması üzerine, film çalışmalarına başlar. Muhsin Ertuğrul'un çektiği ilk film *İstanbul'da Bir Facia-ı Aşk* ya da diğer adıyla *Şişli Güzeli Mediha Hanım'ın Facia-ı Katli*'dir. Bu filmi, *Boğaziçi Esrarı, Ateşten Gömlek, Kız Kulesi'nde Bir Facia, Leblebici Horhor, Sözde Kızlar* izler. Büyük çoğunluğu edebiyat uyarlamaları olan bu filmler arasında *Ateşten Gömlek* en dikkate değer olandır. Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı romanından uyarlanan *Ateşten Gömlek*, Kurtuluş Savaşı'nın hâlâ sıcak olan heyecanını yansıtmakta

<sup>4</sup> Darülbedayi, İstanbul Belediyesi'ne bağlı bugünkü Şehir Tiyatroları'nın, kuruluşundan 1931 yılına kadar geçerli olan ismidir. Aslı Dârü-l-bedâyi-i Osmânî olan ve "güzellikler evi" anlamına gelen bu isim Ali Ekrem (Bolayır) tarafından konulmuştur. Darülbedayi, 1931'de Şehir Tiyatrosu, semt tiyatroları açıldıktan sonra ise Şehir Tiyatroları ismini almıştır. Kaynak için; bkz.[http://tiyatromuzesi.org/drupal/k\\_darulbedayi.html](http://tiyatromuzesi.org/drupal/k_darulbedayi.html)).

<sup>5</sup> Tiyatro ve sinema arasındaki tarihsel ilişki de, tiyatro oyuncularını ve yönetmenlerinin, sinemanın ilk yıllarında etkin olması sonucunu doğurmuştur. Çünkü ilk kurgu filmler, tiyatro oyunlarının kamerayla çekilmesi şeklinde üretilmiş, sinema daha sonra kendi yolunu bulmuştur. Bu nedenle Tiyatrocular Dönemi'nin oyuncularını tiyatrocular, oyunları tiyatroya aittir.

olduğu kadar akıcılığı ve sağlam oyunculuğu ile de Türk sinema tarihinin ilk önemli filmi sayılabilir. Filmin bir başka özelliği ise, ilk kez Türk kadın oyuncuların (Bedia Muvahhit ve Neyyire Neyir) bir sinema filminde rol almalarıdır. 1924-28 yılları arasında çalışmalarını tiyatro üzerinde yoğunlaştıran Muhsin Ertuğrul, 1928 yılında İpek Film’le anlaşarak yeniden sinemaya döner. O dönem için hayli büyük bir rakam olan 15 bin kişi tarafından izlendiği sanılan *Ankara Postası*’nın ardından *Kaçakçılar* ve *İstanbul Sokaklarında*’yı çeker. ‘*İstanbul Sokaklarında*’ aynı zamanda Türk sinemasının ilk sesli filmi olacaktır.<sup>6</sup> 1932 yılına gelindiğinde, Muhsin Ertuğrul uzun süredir tasarladığı projeyi hayata geçirme fırsatı bulur: Türk sinemasında daha sonraki yıllarda çekilecek olan ve Kurtuluş Savaşı’nı konu alan filmlerin bir tür prototipi sayılan *Bir Millet Uyanıyor*, Muhsin Ertuğrul’un da başyapıtı olur. Sırada ikinci bir başyapıt vardır: *Aysel*, *Bataklı Damın Kızı*. Bu film, Türk sinemasında Cahide Sonku efsanesinin de başlangıcı sayılabilir (1994, s.21-34).

Muhsin Ertuğrul’la birlikte ‘Tiyatrocular Dönemi’ olarak anılan dönem, yine Ertuğrul’un iki tiyatro uyarlaması *Aynaroz Kadısı* (1938), *Bir Kavuk Devrildi* (1939) ve birkaç başarısız yeni deney *Allahın Cenneti* (1939), *Tosun Paşa* (1939) ile sona erer (Scognamillo, 2010, s.60).

Ertuğrul, hiç tartışmasız Türk Sineması’nın kurucuları arasında yerini alır ve konumu itibariyle uzun yıllar belirleyici olur. Ancak bu durum, daha sonra yaşanacak pek çok olumsuzluktan da sorumlu tutulmasına yol açar. Tiyatrocular döneminde, sinemanın gerektirdiği alt yapı, tecrübeli yönetmenler, fiziki/teknik olanaklar, kadrolar ve oyuncular bulunmadığı için Türk sinemasına uzun yıllar Ertuğrul’un yetiştirdiği tiyatrocular hakim olur. Sinema, uzun bir dönem tiyatro etkisinden kurtulamaz. Kuruluş yıllarında bu durum ne kadar doğal olsa da, sinema alanındaki çalışmalar ve kadrolar geliştikçe, Ertuğrul ve yetiştirdiği kadronun durumu o kadar olumsuz ve gelişmeyi engelleyici bir hal alır. Sonradan Yeşilçam’la da özdeşleşen Türk Sineması’na ait, kötü ve etkisi yıllarca giderilemeyen izler bırakılır. Sinema tarihçilerinden Nijat zn bu konuda şunları belirtir; “Ertuğrul Okulu’ndan yetişen bu tiyatrocular 1939’dan sonra da

<sup>6</sup> Adile Naşit’in babası Naşit Bey de Muhsin Ertuğrul’un bazı filmlerinde oynamıştır. Bu filmlerden bazıları, **Nasrettin Hoca Düğünde**, **Naşit Dolandırıcı**, **Bir Millet Uyanıyor** ve **İstanbul Sokaklarında**’dır. Dolayısıyla Naşit Bey’i sinema ile taņıřtıran kişinin, Ertuğrul olduğu belirtilebilir. (Bkz. <http://www.biyografya.com/biyografi/8590>).

oyuncu, yönetmen ve seslendirici olarak sinemada daha geniş kapsamlı bir ‘Şehir Tiyatrosu Okulu’ oluşturup, günümüzde bile izleri görülen kötü alışkanlıklara yol açtılar” (1995, s.21).

Özön’ün, Muhsin Ertuğrul’un Türk Sineması’nda yarattığı olumsuz etki üzerine eleştirel yaklaşımları pek çok destekçi bulacak, o dönem çekilen filmlerin bir kısmı günümüze dek korunup izlenemediği için sinemacılar ve sinema tarihçileri çoğunlukla Özön’ün eleştirilerini referans alacaklardır. Bu eleştirilerin çoğu, o dönem çekilen filmlerin içerik bakımından oldukça kısır, estetik açıdan da yetersiz oluşuna yöneliktir. Kaldı ki birçok film, Şehir Tiyatroları’nın aynı yıl içinde oynadığı oyunların kameraya çekilmesiyle oluşturulmuştur. Oyuncuların hepsi Darülbedayi’den ve neredeyse hiçbir filmde değişiklik göstermezler. Kamera hareketleri sınırlıdır; hatta çoğu filmde sahneler tek plandan ibarettir. Bu da söz konusu filmleri, dinamizmden yoksun kılarak, izlenmesi oldukça zor hale getirir.

Muhsin Ertuğrul öncülüğündeki Tiyatrocular Dönemi’ne ilişkin eleştirileri “sinemayı devletleştirme” kapsamında ortaya koyacak olan isim ise Engin Ayça’dır. Ayça, 20 yıla yakın bir süre Türk sinemasının, adeta bir tekel olarak Ertuğrul’un ve Şehir Tiyatroları’nın belirleyiciliğinde var olduğunu belirterek, Türk sinemasının bir çeşit Şehir Tiyatroları’nın “himayesi” altında dolaylı olarak devletleştirme kapsamına girdiğini ve bu dönemde sinemanın, tiyatrocuların yan uğraşı olduğunu belirtir (2016, s.166).

Geçiş Dönemi’nde, Muhsin Ertuğrul’dan etkilenen ancak eski alışkanlıklardan koparak sinema alanında yeni arayışlara yönelen insanlar Türk sinemasında öne çıkmaya çalışmışlardır. Yeni kuşağın üyelerinin birçoğu, tıpkı Muhsin Ertuğrul gibi genellikle yurtdışında eğitim görmüş ve bu süreçte sinema ile ilgilenmiş insanlardır. Esen’e göre bu dönem aynı zamanda Muhsin Ertuğrul’un, son filmleri *Akasya Palas*, *Kahveci Güzeli*, *Yayla Kartalı*, *Kızılırmak-Karakoyun* ve *Halıcı Kız*’ı çektiği dönemdir. *Halıcı Kız* filmi ile birlikte Ertuğrul, ilk renkli filmlerden birine imza atmış olsa da, bu filmlerin tümü başarısız olduğundan Ertuğrul bu dönemde sinema yaşamına son verir (Esen, 2010, s.30).



Geçiş Dönemi'ne damgasını vuran en önemli yönetmen kuşkusuz Faruk Kenç'tir. *Taş Parçası* filmiyle Faruk Kenç, tiyatro egemenliğinden sıyrılmanın öncü adımlarını atmıştır. Konuyla ilgili olarak Onaran, aslında bir tiyatro uyarlaması olan filmde belli ölçüde tiyatro kokusu sezilirse de, Muhsin Ertuğrul'a kıyasla sinema öğesinin daha ağır bastığını belirtir. Bu fark, oyuncuların tiyatro dışından olmasından ve yeni bir mizansen anlayışının gelişmesinden kaynaklanmaktadır. Sinemaya yeni bir soluk getirmesinden dolayı eleştirmenler filmi tutar, hatta 'Muhsin'in Başına Düşen Taş' olarak tanımlayanlar da çıkar (Onaran, 1994, s.40).

*Sinema yazarlarından Agah Özgüç (1993, s.17) de, Faruk Kenç ve 'Geçiş Dönemi' olarak adlandırılan döneme ilişkin Onaran'ı destekleyen görüşler ortaya koyacaktır:*

*Ertuğrul'un bir ölçüde hızını kesen ve "Türk Sineması'ndaki "tiyatrocular saltanatı"nın belini büken, özellikle de tiyatro dışından gelen "ilk yönetmen" Faruk Kenç'tir (1910). Almanya'da Baerische Lebranstahl Für Lichtbudwesen adlı bir fotoğrafçılık okulunda eğitim gördükten sonra Fransa'da teknik açıdan stüdyo çalışmaları yapan Faruk Kenç, ülkeye döndüğünde "Taş Parçası"yla (1939) yönetmenliğe başlar. Reşat Nuri Güntekin'in bir oyunundan uyarlanan filmde başrolü ilk kez sinemaya geçen bir genç oynuyordu. Bu, daha sonraki yıllarda Türk Sineması'nın "ilk jönpromiye"si olarak dikkati çeken Suavi Tedü'ydü. Gerçekte Tedü de bir tiyatro oyuncusuydu. Ama Muhsin Ertuğrul'un hiçbir filminde oynamamıştı.*

Bu dönemde Kenç ile birlikte öne çıkan ve çeşitli filmler çekmiş olan başka yönetmenleri de anmak gerekir.<sup>7</sup> Esen'in verdiği bilgilere göre; Faruk Kenç'in yanı sıra, Baha Gelenbevi, Şadan Kamil, Turgut Demirağ, Şakir Sırmalı, Çetin Karamanbey, Aydın Arakon, Orhon Murat Arıburnu gibi isimler Geçiş Dönemi'ne damgasını vuran sinema anlayışının temsilcileri olurlar. 1945'ten sonra bu isimlere Vedat Örfi Bengü,

---

<sup>7</sup> **Yılmaz Ali, Kıvrırcık Paşa, Hasret, Karanlık Yollar, Hülya ve Günahsızlar** gibi filmlere de imza atan Faruk Kenç'in yanı sıra, melodram ağırlıklı çalışmalar yapan Baha Gelenbevi (**Deniz Kızı, Yanık Kaval, Kanlı Döşek**); esas olarak ses mühendisliğinden gelen ve yaptığı filmlerin birçoğu sonraki yıllarda yeniden çekilen Şadan Kamil (**13 Kahraman, Seven Ne Yapmaz, Dudaktan Kalbe, Kınalı Yapıncak**); **Bir Dağ Masalı, Fato-Ya İstiklal Ya Ölüm** gibi dönemin şartlarına göre 'büyük prodüksiyonlara' imza atan Turgut Demirağ; sinema eğitimi görmediği halde genel kültürü ve sezgileriyle birkaç iyi film çeken ve **Domaniç Yolcusu**'nda ilk kez flash-back tekniğini kullanan Şakir Sırmalı; yine kendini yetiştirenlerden Çetin Karamanbey, (**Silik Çehreler, Çete, İstanbul Canavarı**); özellikle tarihî filmler konusunda hayli iyi bir performans sergileyen Aydın Arakon (**İstanbul'un Fethi, Vatan İçin**); edebiyat uyarlaması ağırlıklı filmlere yönelen ve senaryo yazımından oyunculuğa kadar her alanda faaliyet gösteren Orhon Murat Arıburnu (**Yüzbaşı Tahsin, Sürgün**) gibi isimler Geçiş Dönemi'ni tanımlayan sinema anlayışının temsilcileri oldular. (Bkz. <http://arsiv.ntv.com.tr/news/187716.asp>).

Fikri Rutkay ve Seyfi Havaeri de eklenecektir. Bu yönetmenler, kendilerinden sonraki sinemacılar kuşağına öncülük ettikleri gibi, bu dönemde Şehir Tiyatrosu dışından gelen kişilerle çalışarak yeni bir oyuncu kadrosunun oluşmasını da sağlamışlardır (Esen, 2010, s.38-39).

Türk sinemasında geçiş dönemi olarak anılan 1940'lı yılları temel hatlarıyla ele almak gerekirse; Berktaş'ın verdiği bilgilere göre, 1940'lı yıllarda ülkenin en önemli gelir kaynağı tarım olsa da, savaş yılları boyunca zirai üretimin azalması, yüksek enflasyon ve yoksulluk bu döneme damgasını vurur. Sinema sektörünün de merkezi olan İstanbul'da hayat şartları zorlu, Anadolu kentlerinde durum daha da olumsuzdur. 1940'lı yıllarda İstanbul'da sinema seyircisinin düzenli olarak sinema izleme alışkanlığı ekonomik gelir durumuna bağlıdır ve bu yıllar, yoksulluğun diz boyu olduğu, temel ihtiyaç maddelerinin karaborsaya düştüğü, İstanbul'da karartmaların yapıldığı yıllardır. Bu dönemde sinema eğitimi almadıkları halde tahsillerini yurt dışında tamamlayan ve sanatsal ve kültürel donanımları nedeniyle -teknik imkansızlıklara rağmen- ülke seyircisine hitap etmeyi başaran genç isimler dikkat çekmektedir. Yine bu süreçte, sesli filminden vazgeçilerek dublaj yönteminin kullanılmaya başlaması önemlidir. Faruk Kenç, 1943 yılında çektiği *Dertli Pınar* filminde ilk kez bu yöntemi kullanacak ve bununla birlikte filmlerin sessiz çekilerek, sonradan stüdyoda seslendirilmesi dönemi başlayacaktır. Dönemin tek ses stüdyosunun sahibi İpekçiler'in egemenliği böylece kırılırken, dublaj tekniği Türk Sineması'nda uzun bir döneme damgasını vuracaktır (Berktaş, 2010, s.2-9).

Dublaj yoluyla yabancı eserlerin 'yerlileştirilmesi' yanında, diğer bir önemli gelişme ise, melodramların sinemamız üzerindeki etkisidir. Abisel, 1940'lı yıllarda Türk sinemasının tarihsel sürecini etkileyen iki önemli gelişmenin; dublaj tekniğinin yayılması ve Amerikan-Mısır melodramlarının sayısal olarak artış göstermesi olduğunu belirtir. Abisel'e göre, Amerikan melodramları yerli filmler üzerinde derin bir etki yaratmış ve bu filmlerden elde edilen kalıplar yerli kültürel değerlere uygun hale getirilmiştir (Abisel, 2005, s.73). Öte yandan, sinemamızdaki ilk renkli film denemesini de Geçiş Dönemi yönetmenlerinden Baha Gelenbevi, 1948 yılında çekilen *Çıldırın*

*Kadın* adlı filmde yapmıştır.<sup>8</sup> Yine 1948 yılında yaşanan bir başka önemli gelişme ise, Erus'un verdiği bilgilere göre; yabancı filmlerden yüzde 75 düzeyinde alınan verginin yerli filmlerde yüzde 25'e düşürülmesidir. Bu durum, sinemaya giren yapımevi sayısının ve film üretiminin hızla artmasına yol açmış, sinemanın artık karlı bir iş haline geldiği inancı oluşmaya başlamıştır (Erus, 2005, s.42).

Ayça'ya göre; 1940'lar bir "Geçiş Dönemi"dir, bir "ön-Yeşilçam" dönemidir. Tiyatrocu insanlardan, sinemacı insanlara bir geçiş dönemi olmasının yanı sıra, asıl olarak Tiyatrocular Dönemi anlayışından Yeşilçam sineması anlayışına bir geçiş dönemi olması önemlidir. Bu dönemin hem kadrolar hem de anlayış olarak -dublaj yoluyla yerliye dönüş- , Türkiye'nin genel siyasal yapısı bakımından da bir "geçiş" dönemi olduğu belirtilebilir. 1950 yılında siyasal iktidarın Demokrat Parti'ye geçmesi, basit bir iktidar el değiştirmesinin ötesinde farklı bir siyaset anlayışının yaşama geçmesi ve Türkiye'ye damgasını vurmasıdır. Sinemada tiyatrocular dönemi bir bakıma tek parti, tek lider ve CHP anlayışını yansıtırken, Yeşilçam dönemi ise Demokrat Parti'nin geçerli kıldığı popülist anlayışın ve buna bağlı gelişmelerin izlerini taşır (2016, s.167-169).

Geçiş Dönemi, 'Sinemacılar Dönemi'ne açılan ve sinemasal birikimin biraz daha olgunlaştığı önemli bir süreç olarak tanımlanabilir. Karaman, Türk sinemasının ilk 63 yılının (1896-1959) hazırlık dönemini oluşturduğunu, 1950'li yıllara kadar Türk sinemasının henüz gerçek anlamda sinema olmaktan uzak olduğunu belirtir. Ona göre, 40'lı yılların ortalarından itibaren Türk sineması netleşmeye başlar ve bu 'geçiş dönemi' bir 'ön-Yeşilçam' olarak tanımlanabilir (Karaman, 2002, s.16).

1950'li yıllara gelindiğinde CHP'nin tek parti iktidarı sona ermiş ve Türkiye artık çok partili hayata geçmiştir. 2. Dünya Savaşı sonrası uluslararası politikada taşlar

---

<sup>8</sup> Evren, konuya dair görüşlerini şöyle ifade eder: "Sinema tarihimizde ilk renkli film olarak Muhsin Ertuğrul'un 1953 yılında gösterime giren **Halıcı Kız** filmi bilinir. Oysaki sinemamızdaki ilk renkli çekimi Baha Gelenbevi 1948 yılında Birlik Film (İskender Necef) adına çektiği **Bir Yuva Böyle Yıkıldı** romanından sinemaya aktardığı **Çıldırın Kadın** adlı filmde yapmıştır. Siyah-beyaz olan bu filmin yalnızca bir tek sahnesi, o da Kız Kulesi'ni gösteren sahne, renklidir. Elbette ki bu filmi ilk renkli Türk filmi saymak olanaksızdır. Ama en azından rengin denendiği, ilk kez bir filmin içine bir sahnecek de olsa konduğu bir deneme, bir ilk çalışma, alışılmışı zorlayan bir yenilik sayılmaz mı?" (Evren, 2015). Kaynak için bkz. <http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/25/turk-sinemasinda-ilk-renkli-filmler>

yeniden dizilirken, Türkiye kendini, yanı başındaki Sovyet hükümetine karşı ABD öncülüğündeki kapitalist-emperyalist kampta ifade etmiş, Soğuk Savaş yıllarında Batı sermayesinin desteğini almaya çalışmıştır. 1950'li yılları belirleyecek en önemli gelişme, tek partili rejimin sona erdiği tarihte ortaya çıkar. Kaynar'ın aktardığı bilgilere göre; 1946 yılı, Türkiye'de tek partili dönemin sona erdiği ve yeni partilerin kurulmaya başlandığı yıl olmuş, sadece 1946 yılında 14 siyasi parti kurulmuştur. Kuşkusuz bu partilerden en önemlisi, 7 Ocak 1946 tarihinde eski İttihatçı, Millî Mücadele'nin Galip Hoca'sı, İş Bankası'nın ilk Umum Müdürü ve Atatürk'ün son Başbakan'ı olan Celal Bayar liderliğinde kurulan DP'dir. CHP'den koparak yeni bir parti oluşturan muhalifler, kuracakları partinin ismini de dönemin konjonktürüne uygun olarak seçerler. İkinci Dünya Savaşı sonrasında, Amerikan yaşam tarzının tüm dünyada popüler hale geldiği bir dönemde, ABD iç siyasetindeki cumhuriyetçiler-demokratlar esprisini Türkiye'ye uyarlayacak şekilde, partinin isminin Demokrat Parti olmasına karar verilir. İlerleyen yıllarda Türkiye, kapitalizmi küresel ölçekte siyasi, askeri ve ekonomik açıdan düzenleyen tüm kurumlara üye olur. 1947 yılında DB'ye, aynı yıl IMF'ye üye olan Türkiye, 1950 yılında Kore'ye asker gönderir ve 1952 yılında da NATO'ya da dâhil olarak süreci tamamlar. Ellili yıllar, Türkiye'nin ekonomik açıdan küresel kapitalizme eklemlendiği, askeri açıdan NATO'ya uyumun ve uluslararası açıdan da ABD hegemonyasının tesis edildiği yıllar olarak tanımlanabilir (Kaynar, 2015, s.14-16).

1950-1960 yılları arasındaki dönem Demokrat Parti dönemi olarak bilinmektedir. Kongar'a göre; bu dönemin ekonomi politikalarının özünde, devletçi ekonomik politikalardan liberal ekonomik politikalara geçiş, tarım sektörüne öncelik verme, sanayileşmeyi özel sektör öncülüğünde gerçekleştirme ve son olarak dünyayla kurulan ekonomik ilişkilerde liberalleşme hedefi vardır. DP dönemi, hızlı büyüme amacının; devletin ekonomideki yerinin küçültülerek, kamu yatırımlarının artırılarak ve özel teşebbüsün geliştirilerek yakalanmak istendiği bir dönemdir (Kongar, 1998, s.60).

1950 yılında iktidara gelen Demokrat Parti'nin ekonomik alanda uyguladığı özel sermayeyi geliştirme ve dışa açılma hamleleriyle Türkiye toplumsal sonuçları açısından büyük bir dönüşüm geçirmiştir. Bu dönemde yol, baraj ve tesis gibi alt yapı yatırımları ABD yardımları ile hız kazanırken, tarımın makineleşmesi verimliliği artırır

ve istihdam olanaklarını genişletir. Dolayısıyla 1950 -1960 arası dönemin ilk yarısında halk nezdinde, ekonominin canlandığı ve ülkenin büyük bir kalkınma hamlesi gerçekleştirdiği görüşü yaygındır. Oysa ekonomik alanda sermaye, dış kaynaklı - özellikle de Amerika Birleşik Devletleri- borçlanmalara bağımlı hale gelmiştir. Bu dönemde daha çok tüketim mallarının üretimine yönelik görece “sanayileşme” söz konusudur (Kepenek ve Yentürk, 1983, s.100).

Belirtildiği gibi, gerçekte tam anlamıyla bir sanayi hamlesi yaşanmamıştır. Topçu’ya göre; devlet, kredi ve destekler aracılığıyla bir kısım özel girişimci ve büyük toprak sahibini desteklemiş, haksız yollardan servet biriktirilmesine olanak tanımıştır. Öte yandan tarımın makineleşmesi topraksız, yoksul köylülerin tarım işçisi olarak çalışmasını olanaksız kılmış, köylerden kentlere göçler başlamıştır. Ülke ekonomisi kendi iç dinamikleri ve sanayileşme yatırımları ekseninde gelişmeyip, dışa bağımlı politikalar uygulandığı için 50’li yılların ilk yarısında yaşanan ‘yalancı bahar’ yerini, hayal kırıklığına ve ekonomik/siyasi sonuçları olumsuz olan bir kriz ortamına bırakacaktır. Ekonomik durum, dış borçlanma ve enflasyonist politikalarla hızla bozulmaya başlayınca, ABD merkezli kapitalist-emperyalist kamp, bir önceki dönemin gözde lideri Menderes’i gözden çıkarmış, bu dönemde tekelleşen ticaret ve sanayi burjuvazisi bir anlamda düğmeye basmıştır. Toplumda sınıfsal yarılma sonucu gelişen olumsuz ruh hali, DP iktidarının siyasi alanda giderek sertleşen politikaları gibi bir dizi gelişme, ordunun 27 Mayıs 1960’ta yönetime el koymasıyla sonuçlanan sürecin önünü açmıştır (Topçu, 2006, s.118).

Bu dönemin önemli gelişmelerinden biri de göç olgusudur. DP iktidarının uyguladığı politikalar ve tarımın makineleşmesi nedeniyle, 1950’li yılların sonundan itibaren dalga dalga büyüyecek olan, köylerden büyük kentlere göçün önü açılmıştır.

*Serpil Kirel (2005, s.148), Yeşilçam Öykü Sineması adlı kitabında, dönemin sinemaya yansımalarını şöyle anlatır:*

*1950’lerle birlikte büyük kentlere yönelik kırsal kesimden iç göç giderek ivme kazanır. Bu arada elektriğin yaygınlaşmasıyla, sinema salonları Anadolu’da çoğalmaya başlar. Yepyeni bir seyirci kitlesi ortaya çıkar. Bu seyirci, kapalı toplum yapısının geleneksel kırsal sözlü kültürünün insanlarıdır ve sinemayla ilk kez karşılaşmaktadır. Kültürel anlamda tutucudur, gelenekçidir,*

*kapalıdır. Yeşilçam, bu seyirciler için oluşturulan bir sinemadır, bu seyircilerin sinemasıdır.*

50’li yılların başında Türk sineması, artık sinema dilini öğrenmiş ve kendine özgü bir sistem, çekim ve gösterim düzeneği oturtmuştur. Esen’e göre Türk sineması artık kişilik yapısını oluşturmuş, ‘ergenlik dönemi’ni bitirmiştir. Sinema salonları, film yapım ve dağıtım şirketleri, laboratuvarları, çalışanları, teknik ekipleriyle ticari anlamda çark oluşturulmuştur. Sinemanın bir sanat olduğunu kanıtlayan iki filmiyle, 1949 yapımı *Vurun Kahpeye* ve 1952 yapımı *Kanun Namına* filmleriyle Lütfi Ömer Akad sinemadaki yerini almıştır. Kısacası Sinemacılar Dönemi başlamıştır. Esen, sinemacılar döneminin bütün filmlerinin Akad’ın özenli sinema dilini yakalamış olmadığını da altını çizer. Aksine bu dönemde yüzünü Amerika’ya dönen bir ülkenin sinemasından söz edilebilir; magazinel söylem ve tüketim kültürününün yaygınlaştığı bir ortamda, vergi indirimi dolayısıyla film işine giren pek çok hevesli, halkın hoşuna gideceği düşünülen birbirine benzer melodram filmlerini son hızla çekmekte ve piyasaya sunmaktadır (Esen, 2010, s.48-49).

Nijat Özön, bu durumu, ekonomideki enflasyoncu tutumun, sinemada da film enflasyonu ile kendini göstermesi şeklinde tanımlar. İç ve dış piyasada olduğu gibi ekonomik planda da kendini gösteren serüvencilik, gelişmiş gibi görünen oysa çürük temellerine dayanan bir sinema endüstrisine yol açar. Özön’e göre; sinemacılar usta-çırak ilişkisi içinde yetişip, tüm güçlerini sinema dilini kurmaya vermişler, bu dili kurmuşlar ancak gereğince yararlı biçimde kullanamamışlardır (Özön, 1995, s.33). 1950’li yıllar sinemasında, piyasa romanlarının sinemaya uyarlanması, yaygın olarak görülen bir durumdur. Bu dönemde yapımcılar, yönetmenler ve sinema oyuncularını artmıştır ancak özgün senaryolar üretebilecek senaristler yok denecek kadar azdır. Bu nedenle halkın sözlü kültür geleneklerine de hitap eden, “iyi-kötü” şeklinde basit ikiliklere dayanan ve daha çok macera ya da melodrama dayalı roman uyarlamaları yapılır. Söz konusu uyarlamalar, kırsal bölgelerden büyük kentlere göç eden geniş kitlelerin duygularını ve çarpık kentleşmenin etkilerini yansıtan eserler olarak Türk sinemasında kalıcı izler bırakırlar. Erus, Türkiye’de sinemanın yaygınlaşmaya başladığı ellili yılların bu ‘kap-kaççılık’ döneminde, telif ödemenin gereksiz bir masraf sayılması

nedeniyle ünlü yazarların sinemadan uzaklaştığını, bu yazarların yapıtlarının değişik ad ve yöntemlerle sinemaya uyarlandığını belirtir (Erus, 2005, s.22-23).

Sinemacılar Dönemi'ni başlatan yönetmen olarak kabul edilen Ömer Lütfi Akad, Faruk Kenç gibi tiyatro dışından gelen öncü yönetmenlerdendir. Teksoy'un aktardığı bilgilere göre; Akad, Hürrem Erman'ın desteğiyle, 1949'da, Halide Edip Adıvar'ın romanından uyarlanan *Vurun Kahpeye* filmini yönetir. Daha ilk filmiyle sinemasal anlatım ve etkili sahneleriyle dikkat çeken Akad, özellikle de 1952'de *Kanun Namına*'yla Türk sinemasında adeta yeni bir dönemi başlatır. *Kanun Namına*, özgün bir anlatım ve sinema dili oluşturulmasının ilk örneğidir. Konunun gerçekten yaşanmış bir olaydan alınmış olması, küçük insanların yaşama bakışının büyük kent ortamında ve hareketli bir tempoyla verilmesi, Akad'ın içinde yaşadığı toplumun gerçeklerine değinme eğilimini gösterir Kent hayatını ustalıkla beyazperdeye yansıtan Akad, 1955'de senaryosunu Yaşar Kemal'in yazdığı *Beyaz Mendil* filmiyle bu kez kırsal kesim sorunlarına yönelecektir. Türk sinemasının tarihsel gelişimi içinde ilk ustalardan biri olarak yerini alan Akad'ın daha sonra yapacağı filmlerde de görüleceği gibi sineması genellikle durağandır ancak bu durağanlık filmin akıcılığını engellemediği gibi, yönetmenin titizliği de film boyunca kendini belli eder (Teksoy, 2007, s.29).

Onaran, Sinemacılar Dönemi'ni, 1952-1963 tarihleri olarak belirler; 1952 yılı Ömer Lütfi Akad'ın kendine özgü sinema dilini oluşturduğu ilk filmi *Kanun Namına*'yı çektiği yıldır. Onaran, Akad'la birlikte bu dönemde başka önemli yönetmenlere de yer vermektedir. Bunlar sırasıyla; Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Osman Seden, Memduh Ün, Nevzat Pesen, Orhan Elmas ve Ertem Göreç'tir. Ayrıca Sinemacılar Dönemi'nde de yer almayı sürdüren bazı Geçiş Dönemi yönetmenlerini de anmadan geçmez (Onaran, 1994, s.53-80). Kuşkusuz hepsinin yaşam, çalışma ve filmleri üzerine uzun uzadıya değerlendirmeler yapılabilir. Ancak 1950'lerde tarihsel film furyası alıp başını gitmişken, Özgüç'e göre, başka bir yönetmen daha, diğerleri arasından sıyrılır; bu yönetmen Metin Erksan'dır. Erksan'ın, Aşık Veysel'in hayatı üzerine kurduğu *Karanlık Dünya* ilk film denemesi olmasına karşılık ilginçtir. Erksan bu 'gerçekçi' çizgiyi *Yılanların Öcü* ve *Susuz Yaz* filmleriyle de sürdürecektir. Bu arada bir kent filmi olan

*Gecelerin Ötesi* ile Türk sinemasında toplumsal gerçekçi akımın öncüsü olacaktır (1993, s.22-23).

1950’li yıllar Türk sinemasının genel özelliklerini toparlamak gerekirse; bu dönem, “Sinemacılar Dönemi”ni başlatan yönetmenlerin, eksikliklere rağmen sinema dilinin oluşmasında önemli mesafeler kat ettikleri bir dönemdir. Lutfi Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Memduh Ün gibi yönetmenler çektikleri filmlerle Türk sinemasına yeni bir anlatım dili kazandırmışlardır. 1940’lı yıllardan itibaren çekim ölçekleri, kamera hareketleri ve ışık kullanımıyla evrensel sinema anlayışına uygun bir sinema dili geliştirilmeye çalışılmış, 1950’li yıllarda ise teknik açıdan sinema dilini geliştirmek için daha sağlam girişler yapılmıştır. Bu durumun kuşkusuz elektriğin 1950’li yıllarla birlikte yaygınlaşmasıyla da ilişkisi vardır. Elektriğin girdiği her yere, sinema da peşi sıra girmiştir (Refiğ, 2008). Bu dönemin bir diğer özelliği ise, ilgili başlıkta daha ayrıntılı değerlendirilecek olan, tiyatro dışından yeni oyuncuların sektöre girmeye başlaması ve bu yıldızların bir kısmının daha sonra sinemamızda “Star Dönemi” olarak tanımlanan süreçte yer alacak olmalarıdır.

## **2.2. Türk Sinemasının Altın Çağı: “Yeşilçam” Dönemi**

Yeşilçam, Türk sinemasının halk ile bağının en yoğun olduğu, halkın istediği filmleri üreten ve aydınlar tarafından küçümsenerek eleştirilen Türk sinemasının popüler kanadını ve kendine özgü üretim ilişkilerini anlamakta kullanılan bir kavramdır. Yeşilçam adı aslında Beyoğlu’nda film yapım şirketlerinin yer aldığı bir sokağın kavramlaştırılmış hali olsa da, bu kavram bir dönemin film üretim ilişkilerine, kalıplarına, üretim ortamına ve gişeye odaklı üretim anlayışına işaret eder (Kırel, 2005, s.179). Refiğ de Yeşilçam kavramına farklı bir açıdan yaklaşarak, Yeşilçam sözünün ilk kullanılmaya başlandığı zamanlar ile günümüzdeki çağrışımlarının farklı olduğunu belirtmiş ve Yeşilçam kavramının genellikle televizyon öncesi Türk sinemasının bütününe anlatmak için kullanıldığını belirtmiştir (Refiğ, 2008). Konuya farklı yaklaşım gösteren araştırmacılar da vardır. Yıldırım, 1948- 1959 dönemini, kitlesel film üretiminin sistemleşmesi, yani Yeşilçam sinemasının oluşum süreci olarak değerlendirerek, ‘Yeşilçam’ kavramını 1960’ların ikinci yarısından itibaren, standart tür filmleri üreten ticari sinema olarak tanımlar ve sinema tarihi dönemlendirmesinin merkezine



Yeşilçam'ı koymayı önerir. Ona göre Yeşilçam kelimesi, tür sineması ile göbek bağı olan genel bir çerçeve anlamına gelir. Ayrıca sinema endüstrisinin yapım dalında kitlesel üretime geçişi ve seri üretim tarzının yaygınlaşması doğrudan Yeşilçam sineması terimi ile bağlantılıdır (Yıldırım, 2015, ss.35-38).

Gencer'e göre ise; Yeşilçam, nostaljik bağların kurulduğu, hem bireysel ve kolektif belleğin başvuru kaynağı hem de yeniden üretildiği aktif bir alan olarak tanımlanabilir. İnternet, sosyal medya ve dijital kayıtlar aracılığı ile Yeşilçam kendine özgü geçişken bir zamanı temsil eder. Başka bir deyişle şimdiki zamanda, Yeşilçam'ın geçmişine ilişkin anlatılan hikâyeler ve zengin görsel malzemeler, Yeşilçam'ın gelecek söylemini oluşturur. Yeşilçam bir sinema döneminin adı, bir sokak ismi olmakla birlikte, bir sinema konsepti ve referans noktasıdır (Gencer, 2016, s.10).

Yeşilçam hem popüler Türk sinemasını, hem de belirli bir kalıplaşmış film anlatı dilini işaret eden bir kavramdır. Sinema tarihimize dönük kimi çalışmalarda ise Yeşilçam kendi başına bir dönemin adı olarak geçer. Bu konuda en somut belirlemeleri yapan isimlerden biri de Engin Ayça'dır. Ayça'ya göre, Türk sinema tarihi üç döneme ayrılır: İlk evre, başlangıcından İkinci Dünya Savaşı'na kadar olan dönemi kapsar ve bu dönem İstanbul Şehir Tiyatroları ve Muhsin Ertuğrul tekeline dayanır. İkinci evre savaş sonrasında, ama özellikle 1950 sonrasında 1970'lerin sonlarına kadar getirilebilecek Türk sinemasının Yeşilçam dönemidir. Üçüncü evre ise 70'lerin sonlarından başlayarak ve özellikle de 80'lerde gelişen Türk sinemasının yeni dönemi, yani yönetmenler dönemidir. Bu değerlendirmeye göre, Yeşilçam sineması ikinci aşamayı temsil eder. İlk dönem, tiyatrocuların ve Muhsin Ertuğrul'un etkisinden dolayı kentli ve yüzü Batı'ya dönük iken, Yeşilçam dönemi halkın verili gerçeğine hitap eden, yerel bir sinemadır (2016, s.182). Yeşilçam'ı Türk sinemasında 1950-1960 yılları arasını kapsayan dönem olarak ele alan kaynaklar da vardır (MEB, 2011, s.10).

Bu çalışmada, Yeşilçam sineması, hem televizyonun yayılması öncesini, hem de sektörleşmeyi ve baskın anlatı kalıplarının süreğenliğini ifade eden özellikleri nedeniyle, 1960 ve 1970'lerin sonunu kapsayan dönem içinde ele alınarak incelenmiştir.

### 2.2.1. 1960'lı Yıllar: Yeşilçam'ın En Parlak Dönemi

1950'li yıllarda, ekonomide dış yardımlar ve enflasyonist politikalarla oluşturulan 'istikrar' ortamı, bu dönemin sonuna yaklaşılırken sürdürülemez duruma gelir ve 1958 yılında Türkiye ekonomik 'moratorium' ilan eder. Çeşitli toplumsal hareketlenmelerin de etkisiyle ordu, 27 Mayıs 1960'ta gerek baskıcı ortamı, gerek dini politikaları gerekçe göstererek yönetime el koyar (Erus, 2015, s.14). 1960'lı yılların ilk yarısı, ordunun yönetime el koyması sonrasında gerçekleştirilen 61 Anayasası'nın yol açtığı olumlu atmosferde geçer. Kirel'e göre, yeni Anayasa temel hak ve özgürlüklerin düzenlenişi, iktidarın kuruluşu, işleyişi ve denetlenmesi açısından önemli yenilikler getirir. 1950-1960 yılları arasında yaşanan olumsuz gelişmelere bir tepki olarak ve çözüm getirmek amacıyla düzenlenen yeni Anayasa, uygulandığı dönem içinde toplumsal ve siyasal hayata demokratik katkılar getirir (Kirel, 2005, s.12).

Sözü edilen demokratik ortamın etkisiyle, Erus'un aktardığı bilgilere göre, 1961 yılında 12 sendika liderinin bir araya gelmesiyle Türkiye İşçi Partisi kurulur. Aydınlar ve emekçiler 61 Anayasası'nın getirdiği demokratik haklar ve özgürlükler ortamını desteklemektedir. 60'lı yıllar, toplumsal taleplerin siyasal ideolojiler çerçevesinde örgütlenerek ifade edildiği, örgütlenme, ifade özgürlüğü gibi hak talepleri ile muhalefetin toplumsallaştığı bir dönemdir. TİP 1965 seçimlerinde on beş milletvekili ile mecliste temsil edilmeye hak kazanır. Ancak 1965 yılında önemli bir gelişme daha yaşanacaktır: 1965 yılında yapılan seçimlerde darbe ile kapatılan Demokrat Parti'nin devamı olarak tanımlanabilecek Adalet Partisi iktidara gelir ve bu durum, halkın çoğunluğunun 27 Mayıs'a sırt çevirmesinin siyasal alandaki ifadesidir. Dolayısıyla 27 Mayıs ortamı 1965 yılında DP iktidarı ile sona erer (Erus, 2015, s.14-15).

Paris'te Mayıs '68 ayaklanması olarak anılan ve 1970'li yılların başına kadar süren "1968 Gençlik Hareketi", yine 1968'de ABD'nin Vietnam işgali ve buna karşı başta Amerika olmak üzere özellikle Batı Avrupa'da yükselen anti-militarist hareket, tüm dünya gibi Türkiye'yi de etkiler. Türkiye'de sol muhalefetin toplumsallaşmasıyla birlikte, eğitim sistemine, işsizlik ve yoksulluğa, Amerikan'ın emperyalist politikalarına ve AP iktidarına karşı gösteriler artar. Gençlik hızla politikleşmektedir. 60'lı yılların başlarında üniversitelerde Milli Talebe Federasyonu, Milli Talebe Birliği ve Türkiye

Milli Gençlik Teşkilatı gibi örgütlenmeler oluşmuşken, 1965'te TİP'e bağlı Fikir Kulüleri Federasyonu 1969'da Türkiye Devrimci Gençlik Federasyonu (Dev-Genç) adını alacaktır. Aynı tarihlerde kendilerini milliyetçi olarak tanımlayan sağ görüşlü öğrenciler, Genç Ülkücüler Teşkilatı, Ülkü Ocakları Derneği gibi oluşumlarda örgütlenmiştir. 1967'de ABD'nin 6. Filo'sunun İstanbul'a gelişini protesto eden, özel yüksekokulların devletleştirilmesi talebiyle İstanbul'dan Ankara'ya yürüyen öğrenciler, 1968 yılının Mayıs ve Haziran aylarında birçok üniversitede işgal ve boykot eylemleri gerçekleştirirler. 15 Temmuz 1968'de 6. Filo'nun İstanbul'a yeniden gelmesiyle hareketlenen gençlik, ABD politikaları ve emperyalizme karşı tepkilerini ülke içi demokrasi ve demokratik eğitim talepleriyle birleştirerek ayağa kalkar (Çubukçu, 1999, s.21-22).

Özellikle 1968-1970 yılları arasında üniversitelerde yükselen gençlik eylemlerini, haklarını talep ederek şalterleri indiren işçi sınıfı hareketi izler. 15-16 Haziran 1970 tarihinde, sendikaların faaliyetlerini kısıtlayan yasa tasarısının protesto edildiği olaylar, Türkiye tarihindeki en büyük işçi ayaklanmalarından biridir. 15-16 Haziran büyük işçi direnişi, 1967 yılında TİP tarafından kurulmuş olan DİSK'in üç yıllık örgütlenme birikiminin ve yaşanan kötü gidişatın bir sonucudur. 68 olaylarının etkileri çeşitli boyutlarda 70'lerin sonuna kadar sürer. Bu gelişmeler karşısında AP hükümeti, sol örgüt, sendika ve muhalifler üzerindeki baskılarını artırır ve 12 Mart 1971 yılında gerçekleşen askeri darbe, bu kez 1960 darbesi gibi toplumsal konsensüsü gözetmeyecek, başta işçi ve gençlik hareketi olmak üzere tüm muhalif kesimleri hedef alacaktır (Bulut, 2011, s.127; Akkaya, 2002, s.75).

Türk sineması, altmışlı yıllarda hem dünyadaki, hem de Türkiye'deki olaylardan etkilenecek, altmışların ilk yarısında farklı, ikinci yarısında farklı dönüşümler yaşayacaktır. 1960'lı yıllarda özellikle yerli film sektöründe üretilen film ve filmlere giden seyirci sayısı giderek artarken sansür de bütün gücüyle etkisini hissettirmektedir. Ancak bu baskı, genç yönetmen ve sinemacıların cesaretinin kırılmasına değil, sinemanın etkisi ve gücü üzerine kafa yoran bir sinema anlayışına yönelmelerine yol açar. 1960'lar hem ticari sinemanın, hem de sanat sinemasının

olanaklarının oluştuğu, öte yandan içerik anlamında olduğu kadar biçim anlamında da cesur denemelerin yapıldığı bir dönem olarak tanımlanabilir (Dadak, Göl, 2009, s.11).

27 Mayıs darbesi sonrası, özellikle 61 Anayasası ile birlikte oluşan olumlu atmosferde toplumsal gerçekçi olarak nitelenebilecek filmler üretilmeye başlanır. Özön, 1950-1960 arasında sinema dilini öğrenen fakat onu yüzeysel konularda harcamak zorunda kalan sinemacıların, bu dönemde artık ‘gerçek’ sorunlara yönelmeye başladıklarını belirtir. 1960 öncesi yönetmenler ile 1960’ta sektöre giren yönetmenler, iyi niyetle vehevesle işe sarılıp, toplumsal sorunlara odaklanmaya başlamışlardır. 1960-1965 yılları arasında Türk sinemasında ilk kez toplumsal sorunları perdeye yansıtmaya çalışılan bir dizi film çevrilmiştir. Özön, bu filmlerin tam anlamıyla bir toplumsal gerçekçilik akımı oluşturamayacağını, olsa olsa sansürün izin verdiği ölçüde, toplumsal sorunlara ucundan kıyısından değinebilen, bunu yaparken bile geleneksel Yeşilçam anlatısından fazlaca uzağa gidemeyen filmlerin ortaya çıktığını belirtir (1995, s.32). Daldal ise, 1960 sonrasında üretilen yerli filmlerin dramatik gerilim noktalarının, modernleşme süreçleri ve toplumsal değişimin yarattığı çelişkiler üzerine şekillenmeye başladığını belirtir. 1960-1965 yılları arasındaki ilerici yeni orta sınıf ruhunun sinemadaki aynası olan Toplumsal Gerçekçi hareket, modernlik ve geleneksellik çelişkisi üzerine kurulan ulusal bir kimlik arayışını yansıtır. Böylelikle Toplumsal Gerçekçi harekete iki önemli görev yüklenir: İlki mevcut toplumsal düzeni nesnel ve devrimci bir bakış açısıyla perdeye yansıtmak, ikincisi ise özgün ve modern bir sinema dili oluşturmak (Daldal, 2005, s.58).

Esen, ‘toplumsal gerçekçi’ olarak nitelendirilebilecek filmlerin, bir akım oluşturacak denli çok olmadığını ve nitelik olarak da Yeşilçam’ın anlatım dilinden çok farklı bir derinlik yakalayamadığını, ancak yine de sinemanın eğlence dışında, gerçek sorunlar üzerine kafa yorabilen bir araç olduğunu göstermesi bakımından önem taşıdığını belirtir. Metin Erksan’ın 1963’te çektiği ve 1964’te Berlin Film Festivali’nde büyük ödülü alan *Susuz Yaz*, Ertem Göreç’in ilk kez grev, sendika, sömürü konularına değinen *Karanlıkta Uyananlar* (1964), petrolün millileştirilmesi konusunu işleyen Atif Yılmaz’ın *Toprağın Kanı* (1966) filmleri toplumsal gerçekçiliğe örnek filmler olarak anılabilir (Esen, 2010, s.73; 2000, s.166).

Adalet Partisi'nin iktidara geldiği 1965 yılından itibaren özgürlük havası ortadan kalkarak sansür baskısı yeniden hissedilir. Erus'a göre; altmışların ilk yarısında Türkiye'nin problemlerine dikkat çeken, toplumsal gerçekçi filmler yapan yönetmenlerin aynı tarzda filmler yapmaya devam etmeleri olanaksız hale gelir. Dolayısıyla sinema sektöründeki bu durum nedeniyle altmışların başında sol kesimde yer alan ve toplumsal sorunlara eğilen filmler yapan Refiğ ve Erksan gibi yönetmenler mesleki bir kriz dönemine girerler. Altmışların ikinci yarısı, aynı zamanda sinemamızdaki ulusal kimlik tartışmalarının yoğunlaştığı bir dönemdir. Bu tartışmaların bir tarafında genç sinemacılar yer alırken, diğer tarafında toplumsal gerçekçi denilebilecek filmler çeken tecrübeli yönetmenler bulunmaktadır. İlk grup, Sinematek tarafından 1966-1970 yılları arasında yayınlanan ve ismi İtalya ve Brezilya'daki Yeni Sinema hareketinden yola çıkılarak konulan *Yeni Sinema* dergisi etrafında toplanmış Onat Kutlar, Tanju Akerson, Jak Şalom ve Tunca Okan gibi sinema yazarlarından oluşur. Diğer grup ise altmışların başında toplumsal sorunlara eğilen filmler çekmiş olan Metin Erksan, Halit Refiğ ve Duygu Sağıroğlu gibi tecrübeli yönetmenlerden oluşur (Erus, 2015, ss.45-48).

1965 yılında yönetmen Halit Refiğ *Sinema/65* dergisinde ortaya yeni bir kavram atar: Halk Sineması. Erman Şener'in aktardığı bilgilere göre; Refiğ, Türk sinemasının, yabancı sermaye tarafından kurulmadığı için emperyalizmin sineması, milli kapitalizm tarafından kurulmadığı için kapitalizmin sineması, devlet tarafından kurulmadığı için de devletin sineması olarak değerlendirilemeyeceğini, bizzat halkın sineması olarak tanımlanması gerektiğini belirtir. Refiğ, düşüncelerini sonraki yıllarda daha da geliştirerek, "Ulusal Sinema" kavramını ortaya atar. Özellikle Metin Erksan'ın da desteklediği bu yeni düşünceye göre Türk toplumu, Batı toplumundan farklıdır. Öyleyse meseleler Türk toplumunun duyuş, düşünüş özelliklerine göre ortaya konmalıdır (Şener, 1974, s.21).

Öte yandan Yeşilçam, seyirciyle ilişkisinde altın çağını yaşamakta, sinema halkın gündelik hayatında önemli bir yer tutmaktadır. Kirel, bu dönemi seyircinin sinemaya aç bir seyirci olmasından kaynaklı 'ideal bir film üretim ortamı' olarak tanımlayarak, burada ideal ortamdan kastın, sinemanın seyirciyle ilişkisinin yoğunluğu

olduğunu belirtir (2005, s.39). 1960'lı yıllarda sinema, Türkiye'nin kent merkezlerindeki en önemli sosyal ve sanatsal etkinliktir. İstanbul, sinemanın başkenti gibidir. Yeşilçam ve Beyoğlu ise, Türk sinemasının kalbinin attığı yerdir. Kırel'e göre; Batı filmleri ancak bir iki yıl sonra ülkeye getirilebilse de, sinema gişelerinin önünde bilet kuyrukları oluşmakta, hatta biletler karaborsaya düşmektedir. Altmışlı yıllarda sinema günlük hayata bir eğlence aracı olarak tamamen girmiş durumdadır. 1960'lı yıllarda piyasa dergilerinin yoğunluğu, sinemanın gündelik yaşamdaki yerinin bir başka kanıtıdır. 1960 yılında, *SiSa*, *Artist*, *Kamera*, *İstanbul Hollywood Sinemagazin*, *Kolsuz Bebek*, *Yedinci Sanat / Yeni Sinema*, *Artist Özel Sayısı*, *Sinema 1960* yayınlanır. 1961 yılında ise, *Artist Yıllığı*, *Film Roman*, *Ses*, *Sinema Albümü*, *Ayşecik Şeytan Çekici* bu dergiler arasına katılır (2005, s.44).

Yeşilçam'ın 60'lı yıllarına damgasını vuran filmler Esen'in deyişiyle, 'furya filmleri' olarak tanımlanabilir. Esen'e göre, bu filmlerde izleyiciler tarafından sevilen ve tutulmuş olan yan rollerdeki 'tip', sonraki filmlerde başrole taşınarak, film o oyuncu üzerine kurulmaktadır. Yani başrol, tutulan tip üzerinden şekillenmektedir. Bu filmlere örnek olarak *Cıvalı İbo*, *Turist Ömer*, *Şoför Nebahat*, *Küçük Hanımefendi* filmleri gösterilebilir (Esen, 2010, s.75). Tutulan tipi başrole taşımak, aslında yıldız sisteminin - Ayhan Işık, Ediz Hun gibi yarışmalarda seçilen oyuncular örneğinden farklı olarak - tepeden değil, aşağıdan yani halkın beğenilerine göre oluşturulması denemesidir. Tip oyuncularının sonraki süreçlerde yıldız olmalarının önü açıksa da, bir zorunluluk değildir. Seyirci o tipi tüketmek ya da tutmakta özgürdür.

Evren, Türk sinemasının nicelik açısından en verimli döneminin, çekilen film sayısı itibarıyla altmışlı yılların ikinci yarısında ortaya çıktığını belirtir. Film üretiminin, 1967'de 200'ün, 1972'de ise 300'ün çıktığını ve Türkiye'nin ABD, Hindistan ve Hong-Kong'dan sonra dünya da en fazla film üreten dördüncü ülke olduğunu ifade eder. Bu dönem aynı zamanda, Türk sinemasının neredeyse resmi türü olan fakir kız - zengin erkek, ya da zengin erkek - fakir kız kalıbından oluşan melodramlarının çok daha fazla üretildiği, starlara dayalı sinemanın öne çıktığı, sinema salonu, yapımcı, film ve izleyici sayısının sinema tarihinin en büyük yükselişini gösterdiği bir dönem olur (Evren, 2014, Par.12)

Adile Naşit'in Yeşilçam'ın 60'lı yıllarındaki sinema oyunculuğu sınırlıdır. Tiyatro çalışmalarına yoğun olarak devam etmekte olan Naşit, 1947 yılında *Yara* filmiyle başladığı sinema serüvenine 1960'larda *Cumbadan Rumbaya* (1960) ve *Son Karar* (1964) filmlerini ekler.<sup>9</sup> İlk filminden 1959'daki filmine dek geçen 12 yıllık sürede sadece 6 filmde oynamış, 60'lı yıllar boyunca da bu kesintili tempo değişmemiştir. Görüldüğü gibi Naşit'in sinemada kendini kabul ettirme süreci 1960'lar boyunca da devam etmiş, az sayıda filmde rol almıştır. 1960'ların sonuna kadar değerlendirildiğinde, toplam 8 filmde oynamış, bunların dördü dram türünde iken, dördü komedi-macera ya da duygusal komedi türünde olmuştur. Bu dokuz filmin yönetmenlerinin farklı oluşundan anlaşılabilir gibi, henüz herhangi bir yönetmenin aslında Adile Naşit'i keşfetmiş olmadığı belirtilebilir. Yine Türk sinemasında gayrimüslimlere adeta 'kendilerinin' oynatılması geleneğinin devamı niteliğinde, Adile Naşit'e de bu dönemde çoğunlukla, *Abbas Yolcu* ve *Cumbadan Rumbaya* filmlerinde olduğu gibi Madam rolleri verilmiştir.<sup>10</sup> Adile Naşit'in yolu, ancak 1971 yılında *Beyoğlu Güzeli* filminde yönetmen Ertem Eğilmez ve Arzu Film ile kesişecek, bu tarih, onun sinema serüveninde de milat olacaktır. Bu arada *Beyoğlu Güzeli* filminde de Adile Naşit'in Madam rolünü oynadığını belirtmek gerekir. Eğilmez'in, bu filmdeki performansından sonra, Naşit'i keşfetmiş olması muhtemeldir.

### 2.2.2. 1970'li Yıllar: Yeşilçam'ın Televizyonla Rekabeti ve Sinemanın

#### Krizi

1970'li yıllarda ortaya çıkan ekonomik, siyasal, toplumsal ve kültürel gelişmeler, 12 Mart 1971'de ordunun yönetime el koymasıyla başlayıp 12 Eylül 1980 askeri darbesiyle sonuçlanan süreci kapsar. Bu on yıllık dönem, ülke yönetiminin sürekli el değiştirdiği, siyasi istisrarsızlığın egemen olduğu bir dönemdir. Kazgan'a göre; 1971 askeri müdahalesini izleyen süreçte siyasal şiddet içinden çıkılmaz boyutlara ulaşmış, sürekli değişen iktidarlar, çoklu hükümetler, üniversitelerde odaklanan radikal "sol" ve "komando" olarak adlandırılan "sağ" grupların eylemleri, İsrail Başkonsolosu'nun öldürülmesi, Kıbrıs Harekâtı gibi olaylar toplumsal olarak

<sup>9</sup> Adile Naşit'in oynadığı filmler için bkz. <https://www.imdb.com/name/nm0621870>

<sup>10</sup> Adile Naşit'in 1960'lı yıllarda oynadığı filmlerde canlandığı roller için bkz. <http://sinematurk.com/kisi/1009-adile-nasit/>

şiddetin ön planda olduğu, güvensiz, belirsiz ve karmaşık bir süreci doğurmuştur. 70'lerin ekonomisi, siyasi ortamın belirlediği koşullar çerçevesinde biçimlenmiş, petrol krizi, hızlı enflasyon artışı, dışa bağımlı ekonomi, bu olumsuz tabloyu etkileyen gelişmeler olmuştur. Öte yandan 1970'li yılların sermaye ithalini kolaylaştırıcı nitelikteki politikaları işçiler, müteahhitler ve bankacılık hizmetleriyle dışa açılımı sağlamış, 1980'lerde de bu politikalar devam etmiştir (Kazgan, 2002, s.118).

70'li yıllarda yaşanan siyasi istikrarsızlığın daha iyi anlaşılabilmesi için verilere bakmak yeterli olacaktır. 1980 darbesine kadar olan süreçte Akşin'e göre, 1. Erim (Nihat) Hükümeti (26 Mart 1971-11 Aralık 1971), 2. Erim Hükümeti (11 Aralık 1971-22 Mayıs 1972), Melen Hükümeti (22 Mayıs 1972-15 Nisan 1973), Talu Hükümeti (15 Nisan 1973-26 Ocak 1974), 1. Ecevit Hükümeti (26 Ocak 1974-17 Kasım 1974), Irmak Hükümeti (17 Kasım 1974-31 Mart 1975), 4. Demirel Hükümeti (31 Mart 1975-21 Haziran 1977), 2. Ecevit Hükümeti (21 Haziran 1977-21 Temmuz 1977), 5. Demirel Hükümeti (21 Temmuz 1977-5 Ocak 1978), 3. Ecevit Hükümeti (5 Ocak 1978-12 Kasım 1979), 6. Demirel Hükümeti (12 Kasım 1979-12 Eylül 1980) olmak üzere toplam on üç hükümet değişikliği gerçekleşmiştir. Siyasi yelpazeyi oluşturan partiler arasında Adalet Partisi, Cumhuriyet Halk Partisi, Milli Selamet Partisi, Milliyetçi Hareket Partisi ve Cumhuriyetçi Güven Partisi öne çıkmış, Demokrat Parti'nin devamı niteliğindeki Adalet Partisi "sağ", CHP "sol", MSP "İslami" örgütlenme içinde tanımladığı "Milli Görüş" ideolojisini, MHP ise "milliyetçi-İslami" söylemleri temsil etmiştir (Akşin, 2002, s.1941).

Görüldüğü gibi, 1970-1980 yılları arasındaki on yıllık dönem, siyasi iktidarlar açısından bir 'yönetememe' sorununun, halk açısından ise memnuniyetsizliklerin üst boyuta çıktığı adeta bir kaos dönemidir. 12 Mart 1971 askeri müdahalesiyle başlayan süreçte, 1961 Anayasasının sağladığı temel hak ve özgürlüklerde kısıtlamaya gidilmiş, her türlü örgütlenme, toplantı ve gösteriler yasaklanırken; şiddet eylemlerini engellemek gerekçesiyle yapılan anayasal değişiklikler, sendikalar, basın, radyo ve televizyon, üniversiteler, devlet konseyi gibi çeşitli kurumları olumsuz etkilemiştir (Ahmad, 1999, s.181). 1970'li yıllar, anti-demokratik baskıların yoğun yaşandığı ve yasalara, kurumlara olan güven duygusunun sarsıldığı oldukça çalkantılı ve hareketli yıllardır. Bu



yıllara damgasını vuran bazı önemli gelişmelere kısaca değinmeden 70'li yıllar sinemasını anlamak mümkün değildir.

12 Mart 1971 askeri darbesi nedeniyle toplumsal muhalefet üzerindeki baskılar iyice artmış, toplumun yaşadığı umutsuzluk, ekonomik kriz ve yoksullukla birleşince, şiddet sokağa taşmıştır. Darbe sonrası süreçte muhalif görüşlü pek çok aydın, sendikacı ve öğrenci tutuklanmış, gözaltı ve tutuklamalarla muhalefet susturulmak istenmiştir. Darbe ile birlikte mevcut Anayasa'da değişiklikler yapılarak TRT'nin özerkliği kaldırılmış, memurların sendika üyelikleri yasaklanmış, hükümete kanun hükmünde kararname çıkarma yetkisi tanınmıştır. 1972 yılında dönemin gençlik hareketinin sembol ismi Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının idam edilmesi öğrenci gençlik mücadelesini farklı bir boyuta taşımış, dünya petrol krizi, sürekli artan enflasyon ve 1974 Kıbrıs müdahalesi gibi sorunlar ekonomik ve siyasi durumu iyice çıkmaza sokmuştur. 1977 1 Mayıs'ında Taksim'de miting için toplanan halka ateş açılarak 37 kişi öldürülmüş, ertesi yıl 1978'de Maraş'ta resmi kayıtlara göre kontrgerilla eliyle 111 Alevi yurttaş katledilmiş, saldırılar Malatya ve Çorum'a da sıçramış, 1979 yılında gazeteci Abdi İpekçi'nin katledilmesi gibi cinayetlerle derin devlet örgütlenmesi gündeme taşınırken, şiddetin çapı ve yarattığı toplumsal yıkım büyümüştür (Toprak, 2002, s.295).

70'li yılların sonlarına gelindiğinde, siyasal/toplumsal alanda olumsuz gelişmeler yaşanırken, ekonomik alanda da durum kötüye gitmiştir. Korkut Boratav'ın aktardığı bilgilere göre; ulusal ekonomi dış kaynak bulabildiği sürece büyüebilmiş, ihracatın potansiyel olarak en dinamik kesimi olan sanayi ürünlerinde dışa yönelme, ancak 1970'li yılların ortalarına doğru başlayabildiği için, dış ticaret açıkları büyümüş ve dış kaynak ihtiyacı milli gelirden daha fazla artmış, normal kredi kanallarının yetersizliğini gidermek için işçi dövizleri ve Döviz Çevrilebilir Mevduat hesapları ile sağlanan sıçramalarla 1973-1976 yılları "idare" edildikten sonra bunalım kaçınılmaz hale gelmiştir (Boratav, 2016, s.96). Dolayısıyla hem siyasi, hem de ekonomik alandaki gelişmeler, Türkiye'yi hızla yeni bir askeri darbe ve daha baskıcı bir sürece doğru sürüklemiştir. 12 Eylül 1980'de gerçekleşen askeri darbenin ardından sıkıyönetim ilan eden Milli Güvenlik Konseyi, siyasi partileri kapatmış, siyasi parti liderlerini

Hamzaköy'e sürgüne göndererek örgüt, sendika ve derneklerin faaliyetlerine son vermiştir. Bu dönemde aralarında öğretim üyeleri, gazeteci, yazar, bilim insanı ve sanatçıların da bulunduğu çok sayıda kişi tutuklanmış, 1983 seçimlerine dek ülke askeri rejim tarafından yönetilmiştir (Toprak, 2002, s.519).

1970'li yıllarda, sinemanın da dahil olduğu kültürel ortamı etkileyecek önemli bir sosyolojik olgu olan köylerden kentlere göç olayı iyice hız kazanmış, büyük kentlerde 'gecekondu' olgusu artık önemli bir 'kent sorunu' haline gelmiştir. Keyder ve Adaman, konuyla ilgili bir çalışmada, 1970'li yıllarda zirveye ulaşan göç sürecinin nedenlerine dönük önemli tespitlerde bulunurlar. Esasen tarımda artan nüfus, ama aynı oranda artmayan tarım arazisinin yarattığı baskının, tarımın makineleşmesi ile birleşmesi sonunda, kırdan emek fazlası oluşmuş, bu durum kırdan kente bir itiş doğurmuştur. Aynı zamanda, kent civarlarında gelişmekte olan sanayinin emek talebini kentlerde yaşayan kesim karşılayamadığından, yeni gelişmekte olan sanayinin emek talebinin kırsal kesim açısından bir çekim oluşturur. Dolayısıyla, kentleşmenin gerisinde hem bir itiş hem de bir çekimden söz edilebilir. 1970'lerde hızını artıran iç göçün, büyük kentlerde ucuz işgücüne duyulan ihtiyaç ve kırsal kesimde uygulanan tarım politikalarıyla doğrudan ilişkisi vardır (Keyder, Adaman, 2006, s.19). İç göç kadar dış göç de, o yıllarda Türkiye'nin gündemini yoğun olarak meşgul eden önemli bir konudur. 1950'li yıllarda başlayan Türkiye'den Almanya'ya işçi göçü, önceleri 'sanatkâr değişimi' çerçevesinde yapılırken, 1961'de Türk İş ve İşçi Bulma Kurumu tarafından başlatılan yurtdışına işçi gönderme uygulaması, 70'li yılların başlarında artarak sürmüştü, ancak Avrupa ülkelerinin işçi alımını durdurması üzerine, 1974-80 arasındaki dönemde düşüşe geçmiştir (Şahin, 2012, s.5).

1970'li yıllarda siyasi ve ekonomik olarak ülkeye hakim olan olumsuz hava, sinema alanına da doğrudan yansır. Erus'a göre; Türk sineması 1970'lerde duraklama dönemine girer. 12 Mart 1971'de verilen muhtıra ile başlayıp Nisan 1973'e dek süren 12 Mart rejimi, sinema alanını olumsuz etkiler. Bu gelişmelerin sinema sektöründeki izdüşümü, 1974 yılında yabancı seks filmlerinin patlaması ve bunu takiben ucuz seks komedi filmlerinin çekilmesi şeklinde görülür. Bu durum, ailelerin sinema salonlarından uzaklaşmasına yol açar. Böylece seyirci, aile ve erkek seyirci olarak ikiye ayrılır.

Yetmişli yılların sonlarına doğru televizyon yaygınlaşır ve ekonomik sorunların da etkisiyle seyirci sinema salonlarından uzaklaşır. Türk sinemasının kendini toparlaması ve yüksek gişe rakamlarına yeniden ulaşabilmesi için seksenlerin ikinci yarısını beklemek gerekecektir (Erus, 2015, s.55-56).

Yetmişli yıllarda televizyon olgusunun gelişimi, sinema açısından oldukça önemlidir. Biraz geriye dönerek televizyonun ülkemize gelişini değerlendirecek olursak; ülkemizde ilk televizyon yayını 1952 yılında İTÜ’de başlamıştır. İTÜ’de gerçekleştirilen deneme yayınları haftada bir gün iki saat şeklinde sürmüştür, bu süreçte teknik elemanlar yetiştirilmiş, İstanbul’da on adet olan TV alıcı sayısı zamanla artmıştır. İlk yayının üzerinden on dört yıl geçtikten sonra Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT), devlet adına radyo ve televizyon yayınlarını gerçekleştirmek amacıyla 1 Mayıs 1964’te, özel yasayla özerk tüzel bir kişiliğine sahip olarak kurulmuştur. 31 Ocak 1968’de TRT Ankara televizyonu deneme yayınlarına başlamıştır ve haftada üç gün yayın yapılmaktadır. TRT ve İTÜ arasında 1971 yılında yapılan protokolden sonra TV yayınları tümüyle TRT’ye bırakılmıştır. Günlük düzenli televizyon yayınları ise 1974 yılında başlamış, 77 yılında başlayan renkli program çekim denemeleri sonucunda 1984 yılında tümüyle renkli yayına geçilmiştir (Uyguç, 1987, s.29-30). Görüldüğü gibi televizyonun kitlesel yayıncılığa ulaşması yıllar almış, evlere girerek yaygınca izlenirliğe kavuşması 1970’lerin sonlarına doğru mümkün olabilmiştir.

1970’li yılların sonlarında televizyonun Türkiye’de yaygınlaşması ve sinema endüstrisinin krize girmesi sonucu, ‘aile’yi yeniden sinemaya çekmek için seks filmleri yanında, genellikle dönemin ünlü şarkıcı ve türkücülerinin başrollerini üstlendikleri şarkılı/türkülü filmler furyasının başladığı görülür;; ancak bu filmler de aileleri ve kadınları yeniden sinema salonlarına çekmeyi başaramamıştır. Önceleri sadece müzik alanında görülen ‘arabesk’ olgusu, mevcut ekonomik, sosyal, siyasal ve kültürel şartların bir araya gelmesiyle Türk sinemasında 70’lerde ve özellikle 12 Eylül darbesini izleyen 80’li yıllarda yoğun olarak görülmüştür. Bu anlamda Türk sinemasında arabesk furyasının, 1970’lerin başında Lütfi Akad’ın yönettiği ve Orhan Gencebay’ın başrolü oynadığı *Bir Teselli Ver* ile başladığı belirtilebilir (İlbuğa, 2017, s.390).

*Türk Sineması'nda arabesk filmlerin furya haline geldiği süreçleri değerlendiren Cem Pekman (2013, s.38), bu konuda şunları belirtmektedir:*

*Arabeskin “baba”sı Orhan Gencebay'ın, arabesk filmler furyasının ilk yıllarında, Münir Nureddin yahut Zeki Müren benzeri bir rakipsizliği söz konusudur. Esasında, 1970'lerin ikinci yarısına kadar Gencebay'ın yılda bir film çevirdiği ve onun tarzına yakın şarkılı film olmadığı düşünüldüğünde ilk yıllarda arabesk filmlere furya yakıştırmaları yapmak için henüz erkendir. Ama şüphesiz, her biri o senenin Gencebay hit'inin ismini taşıyan filmlerin gişesi ve etkisi büyüktür; plak ve kasetlerden kentlere yayılmaya başlayan arabeskin perdede görünür olması önemlidir: Bir Teselli Ver (1971), Sev Dedi Gözlerim (1972), Ben Doğarken Ölmüşüm (1973), Dertler Benim Olsun (1974), Batsın Bu Dünya (1975), Bir Araya Gelemeyiz (1975) gibi filmler izleyiciye senenin şarkılarını sunarken, odasının duvarına yahut minibüsünün camına resmini astığı kahramanıyla özdeşleşmesini de sağlamaktadır.*

Öte yandan 1970'lerde sadece arabesk müziğin idolleri değil, müzik dünyasından diğer ünlü isimler de sinemaya yönelmişlerdir. Emel Sayın, Ahmet Özhan, Neşe Karaböcek, Kamuran Akkor, Selda, Selçuk Ural, Behiye Aksoy, Gülistan Okan, Gökben, Füsün Önal, Esin Avcı, Gülden Karaböcek, Barış Manço, Ali Rıza Binboğa, Gönül Akkor, Sezen Aksu gibi birçok yıldız, hatta Cici Kızlar ve Beyaz Kelebekler gibi sanatçılar ya da müzik grupları da beyazperdede görülürler. 1970'lerin sonlarına doğru ise arabeskin diğer önemli isimlerinin başrol oynadığı filmler çekilir. Ferdi Tayfur 1976'da *Çeşme*, İbrahim Tatlıses 1978'de çekilen üç filmle birden (*Ayağında Kundura*, *Sabuha*, *Toprağın Oğlu*) ve Müslüm Gürses 1979'da *İsyankâr* ile arabesk filmler furyasına katılır. Bülent Ersoy da 1976'da *Sıralardaki Heyecan* ile sinemaya girer. Bir süre sonra arabesk müzik yapan hemen her önemli ismin filmi çekilir. Hakkı Bulut, Ercan Turgut, Ümit Besen, Ferdi Özbeğen, Kibariye, Ümmiye, Selahattin Alpay, Yunus Bulbul, Gökhan Güney, Arif Susam, Coşkun Sabah, Vahdet Vural, Faruk Tımaz, Küçük Emrah, Bergen, Ceylan, Tüdaya gibi birçok isim, özellikle 1980'ler boyunca sürecek olan arabesk furyasını şekillendirir. Kuşkusuz bu durumun televizyonun gelişimiyle bağlantılı nedenleri vardır. TRT'nin 1960'ların sonlarında başlayan ve 1970'lerde yaygın biçimde izlenip popüler hale gelen yayınları, Türk sinemasını derinden etkilemiştir. Türk Sineması, 1974 sonrası dünyayı ve dolayısıyla Türkiye'yi vuran ekonomik krizle boğuşurken, televizyonun rekabetiyle de karşı karşıya kalmış ve

duruma uygun refleksler geliştirmeye çalışmıştır. Televizyonla rekabette önemli bir yöntem, televizyonun izleyicisine sunmadığı veya sunamadığını, beyazperdede sunmaktır. TRT’de özellikle arabeskin yasak olduğu gözetilirse, sinemadaki arabesk furyasının nedeni çok daha iyi anlaşılır (Pekman, 2013, s.38-39).

“Karşıtlıklar dönemi sineması” olarak nitelendirdiği 1970’ler sinemasına dönük Esen, ikili bir durum tablosundan söz etmiştir. Esen’e göre, 1970’li yıllar Türk sineması için ilginç bir dönemdir. Bir yandan Yılmaz Güney’in izindeki Genç Sinemacılar, o güne kadar görülmemiş sertlikte siyasal eleştiri içeren filmler çekmeye başlamıştır. Bu filmler, yapımcılar tarafından finanse edilmek istenmedikleri için, yönetmenlerin kendi olanaklarıyla çektikleri ‘meselesi’ olan filmlerdir. Diğer yandan klasik Yeşilçam seyircisi sinemadan uzaklaştığı için, yapımcıların çözüm yolu olarak yöneldikleri seks filmleri salonları kaplamıştır. İktidardaki Milliyetçi Cephe hkmetlerinin, ironik biçimde salonlarda seks filmleri oynatılmasına göz yummuş olmaları ancak, halkın politize olmasını engellemek ve sokaktan uzak tutmak amacıyla açıklanabilir (Esen, 2010, s.133-138).

Ancak yine de sürecin siyasal hareketliliğinden kaynaklı, 70’ler dönemi sinemasının ikili niteliği (seks filmleri ve politik sinema) sürer. Esen’e göre, Yılmaz Güney’in başlattığı politik/devrimci sinema hareketi, aslında 1960-65 yılları arasında yer alan toplumsal gerçekçilik akımının devamı olarak nitelenebilir. Kuşkusuz 70’li yılların en önemli sinemasal olayı olan Yılmaz Güney sineması, eleştirelilik ve politik ton açısından çok daha serttir ve gerçeklere ve sorgulamaya yaslanmıştır. Bu nedenle 60’lı yıllarda sorunları gösteren ‘gerçekçi’ tonun, Yılmaz Güney sinemasıyla sorunların nedeni olarak düzeni sorgulayan ‘politik’ bir tona kavuştuğu belirtilebilir. Yılmaz Güney, Umut filmiyle birlikte Türk sinemasında toplumun sorunlarını dert edinen yeni bir sinema çizgisinin; politik sinemanın nn açmış, daha sonraki dönemde *Yol* (1982) ve *Duvar* (1983) filmleriyle devam edecek yeni bir süreci başlatmıştır. Yılmaz Güney 1960’larda, hem oyuncululuğunu, hem de yönetmenliğini üstlendiği popüler ‘irkin Kral’ filmleriyle film çekimini öğrenmiş ve bir yandan sinema dilini yetkinleştirirken, diğer yandan da kitlelere kendini sevdirmiş, 1970’teki Umut filmiyle, daha entelektüel bir seyirci kitlesine yönelmeyi başarmıştır (Esen, 2010, s.135).

Bu dönemde sinemamızın bir diğer kilometre taşı olan Lütfi Akad da, Yılmaz Güney'le eş zamanlı olarak Türk Sineması'nı belirlemeye devam edecektir. Yılmaz Güney *Acı* (1971), *Ağıt* (1971) ve *Arkadaş* (1974) filmlerini çekerken, Akad *Yaralı Kurt* (1972), *Irmak* (1972), *Gökçe Çiçek* (1973), *Gelin* (1973), *Düğün* (1973) ve *Diyet* (1974) filmleri ile bireysel, tarihsel ve toplumsal dramları sinemaya taşımaya devam etmiştir. Özellikle *Gelin*, *Düğün* ve *Diyet* üçlemesi köyden kente göç ve gelişen Türkiye kapitalizminin nasıl insan sömürüsü üzerine kurulduğunu, tarihsel, toplumsal, kültürel nedenlere dayalı olarak anlatmaktadır. Bu üçleme, Türk Sinema tarihi içinde Lütfi Akad'ı zirveye taşıyan filmlerdir. 70'lerin ikinci yarısında kadın sorununu işleyen filmleriyle dikkat çeken Süreyya Duru, Yılmaz Güney'den etkilenerek filmler çeken yeni yönetmenlerden Şerif Gören, Zeki Ökten, Erden Kral, Yavuz Özkan, Ali Özgentürk, Ömer Kavur da anılmadan geçilmemesi gereken, dönemin önemli yönetmenlerindedir (Yaylagül, 2014, s.37).

Diğer taraftan 1970'li yıllarda, Türk dış politikasında önemli yer işgal eden Kıbrıs meselesi ve 1974 Kıbrıs müdahalesi de dönemin sinemasına yansır. Bu dönem yapımı olan toplam 24 Kıbrıs filminin 10'u 1974'te gerçekleşen Kıbrıs müdahalesinden sonra çekilmiş ve milliyetçi temsil ve söylemleri beyazperdeye taşımıştır (Şahin, 2015, s.7).

Türk sinemasının ciddi bir kriz yaşadığı 1970'lerde, çektiği filmlerle salonları yeniden 'aile' seyircisiyle doldurabilmiş, yaşanan kötü zamanlarda seyircide güven yaratarak 'biz' duygusunu canlandırabilmiş Ertem Eğilmez, çalışmanın ilerleyen bölümlerinde değerlendirilecek olsa da, 70'ler sineması kısmında da kısaca yer bulacaktır. 70'li yılların Eğilmez filmleri, genellikle duygusal-komedi olarak adlandırılabilir güldürü filmlerdir. Ertem Eğilmez, dönemin sevilen güldürü oyuncularını üzerine kurduğu öykülerde, yoksul insanları merkeze alarak, sosyal eleştiri yönü olan ve sistemin aksayan yanlarını komedi tarzında işleyerek, filmleriyle seyircinin yüzünü güldürmüştür. Eğilmez'in, sinema salonlarını terk etmiş klasik Yeşilçam izleyicisini, özellikle de kadınları yeniden salonlara çekebilmesi, seyircinin nabzını çok iyi tutmuş olmasıyla bağlantılıdır. Pekman, Eğilmez'in özellikle yetmişli yıllarda yaptığı filmlerle bir halk sineması ortaya çıkardığını, arkasındaki ekibin de

(Münir Özkul, Adile Naşit vd.) Türk tiyatrosu ve temaşa sanatları geleneğinden yetişmiş olmasının kazanımıyla, halka çok yakın, tanıdık ve sıcak gelen bir sinemasal tarz ortaya koyduğunu belirtir. Bu sinemanın doğurduğu Şaban gibi tipler giderek birer halk kahramanı haline gelmişlerdir. Geleneksel temaşadan bildiğimiz biçimde, Eğilmez komedisi de hep belli ölçüde bir sosyal eleştiriyi ve kıssadan hisseyi barındırmış, küçük insanın yanında durmuş, bu anlamda da izleyenine belli bir “rahatlama” sağlamıştır (Pekman, 2012, s.80-81).

Eğilmez’in keşfettiği önemli sanatçılardan biri de Adile Naşit’tir. 1970’li yıllar, Adile Naşit’in sinema serüveni açısından da büyük önem taşımaktadır. 1970 yılında sanatının olgunluk çağında olan Adile Naşit’in, büyük seyirci kitlesi tarafından 40 yaşında keşfedilmiş olduğunu belirtmek yanlış olmaz. Ertem Eğilmez’in 1971 yılında çektiği *Beyoğlu Güzeli* filmiyle birlikte Eğilmez ve Arzu Film ekibine katılan Adile Naşit, bu filmde başlamak üzere, sergilediği performansla her filmde biraz daha öne çıkmış, ilki 1975 yılında çekilen *Hababam Sınıfı* filmleriyle<sup>11</sup> seyirciyi kendine bağlamıştır. Ertesi yıl (1976) Altın Portakal ödülünü alması da bu durumun teyidi anlamına gelmiş, *İşte Hayat, Sev Kardeşim, Mavi Boncuk, Gülen Gözler, Aile Şerefi, Neşeli Günler* gibi filmlerdeki rolleriyle akıllara kazınmıştır (Solessi, 1976, Par.2). Adile Naşit, 1970’li yıllar boyunca bitmez tükenmez bir enerjiyle 53 filmde oynamıştır.<sup>12</sup> Abartısız, doğal ama etkileyici oyunculuğuyla seyircileri kendine hayran bırakarak, çoğu filmde rol arkadaşı Münir Özkul’la birlikte ‘iyi insan’ı oynamıştır. Beyazperde de kendisi gibidir; bu yıllarda oynadığı çoğu filmde artık Adile adını kullanmaktadır.<sup>13</sup> 1970’lerin karışık, siyasal şiddetin planda olduğu, güvensizlik dolu yıllarında, Adile Naşit’in oynadığı *Gülen Gözler, Aile Şerefi, Neşeli Günler, Oh Olsun, Sev Kardeşim, Ah Nerede, Bizim Aile* gibi filmler seyirciyle sıcak bağlar kurmuştur. Ertem Eğilmez’in genellikle duygusal komedi türündeki aile filmlerinin 1970’lerde seyircide karşılık bulmasının birtakım sosyolojik nedenleri olabilir. Sinema salonu dışındaki sokak

---

<sup>11</sup> Altı filmlik **Hababam Sınıfı** serisinin beşi 70’li yıllarda, sonuncusu ise 1981 yılında çekilmiştir (Kaynak için bkz. <https://www.imdb.com/name/nm0251027/>).

<sup>12</sup> Kaynak için bkz. <https://www.imdb.com/name/nm0621870/>

<sup>13</sup> Adile Naşit, ilk kez 1974’te çekilen **Mavi Boncuk** filminde, kendi adını kullanır; filmde, Mıstık’ın annesi Adile’dir. Bu filmle birlikte toplam 12 filmde Naşit’in kendi adını kullandığı görülür. Belli ki seyirci, pek sevdiği Adile Naşit’i filmlerde, kendi ismiyle görmeyi de sevmiş ve yapımcılar da bunu dikkate almışlardır (Kaynak için bkz. <https://www.imdb.com/name/nm0621870/>).

çatışmaları, siyasi ya da mezhep ayrılıklarına dayalı düşmanlıklar ve yoksulluğun yarattığı sınıfsal çelişkiler karşısında, Adile Naşit temsili, güvenli, korunaklı ve sevgiye dayalı bir dünya sunmaktadır. Adile Naşit, 1970'lerde sağ-sol, Alevi-sunni gibi kamplara bölünmüş 1970'lerin Türkiye'sinde toplumu, toplum olmanın gereklerini işaret eden rolleri canlandırarak; emek, sevgi, yardımlaşma, dayanışma ve hoşgörüyü özdeşleşmiş, 1970'lerde oyunculuğunun en verimli yıllarını yaşayarak popüler olmuştur.

Sonuç olarak; Türk Sineması'nda 'Yeşilçam' olarak belirtilen sürecin, gerek anlatı yapısıyla yakaladığı popülerlik, gerek işletme modelinde yarattığı yapım-dağıtım bütünleşmesi, gerekse de seyirciyle yakaladığı bütünleşme ile 'aile' sosyalleşmesi ve eğlence aracı olarak halk tarafından sahiplenilmesi sinemamızda özellikle 1960'lı yıllarda adeta bir 'Altın Çağ' yaşatmıştır. Ancak bu dönem, 1970'li yıllarda Türkiye'nin içinden geçtiği ekonomik kriz ve 1971 ve 1980 askeri müdahaleleri ile sık sık kesintiye uğramış, Yeşilçam melodramları sokaktaki 'gerçek' karşısında etkisiz, klişe filmlere dönüşmüştür. Bu dönemde Yeşilçam'ı aşarak politik sinemaya yönelen Yılmaz Güney ve Genç Sinemacılar, sinemamızın geleceği açısından önemli bir sürecin kapılarını açmışlardır. Toplumsal muhalefetin yükseldiği, fakat bir yandan da ciddi baskılar gördüğü bu yıllarda seyirci profili de doğal olarak parçalanmış ve Yeşilçam'ın aile sineması da gözden düşmüştür. Diğer yandan televizyonun evlere girişiyle birlikte Yeşilçam, devlet televizyonunda gösterilmesi yasak olan seks ya da arabesk filmlere yönelerek seyirciyi çekmeye çalışmış, ancak bu durum mevcut krizi ağırlaştırmaktan ve sinemamızı geriye götürmekten başka bir işe yaramamıştır. 1970'li yıllarda Ertem Eğilmez'in duygusal aile filmleri seyirciyle tekrar buluşma adına popüler sinemada umut yaratmıştır.

### **2.3. Yeşilçam Sinemasının Temel Özellikleri**

Bu bölümde Yeşilçam'ın dayandığı toplumsal arka plan ve beslendiği kültürel kaynaklar değerlendirilerek Yeşilçam'ın kimliği belirlenmeye çalışılacak, Yeşilçam'ın geleneksel anlatım dili olan melodramlar üzerinde durularak, Yeşilçam'ın ekonomi politikasına dönük değerlendirmeler yapılacak ve Yeşilçam denilen sinema olayının



asında hangi öğelerden oluştuğu hakkında genel bir tablo ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır.

### **2.3.1.Yeşilçam Sinemasının Beslendiği Toplumsal Kültür**

Yeşilçam sineması, Hollywood merkezli “klâsik anlatı” sinemasının kalıplarını benimsemiş bir sinema olarak tanımlanabilirse de, tamamen taklit veya kopya olarak değerlendirilmesi de doğru değildir. Dışarıdan aldıklarıyla birlikte, içinden geldiği toplumun kültürel tarihinden süzülen birtakım özellikler ve yapımcıların ticari kaygıları nedeniyle yöneldikleri popülizmin harmanlanması, Yeşilçam’ın geleneksel anlatı kalıplarının ve kimliğinin şekillenmesinde belirleyici olmuştur.

Genel olarak Türk sinemasının olduğu kadar, özel olarak incelenen Yeşilçam sineması döneminin de, İmparatorluk artığı üretim ilişkilerini tasfiye edemedi, devlet eliyle yukarıdan ulusal kapitalist yeni bir ekonomik düzene geçiş yapan bir ülkede gerçekleşmiş olması temel belirleyici faktör olmuştur. Temel ulusal yapı ve kurumların, modern sınıflar -kapitalist çağda burjuvazi- öncülüğünde değil de, merkeziyetçi bir şekilde yukarıdan aşağıya devlet eliyle tesis edilmesi, neredeyse her önemli alanda devlet himayesi ve kuruculuğunun görülmesi söz konusudur. Bu durumda feodal imparatorluktan, Batı Avrupa’da olduğu gibi burjuvazi öncülüğünde bir sınıfsal devrimle kapitalizme geçilmemiş, dolayısıyla sanayileşme de gerçekleşmemiştir. Ulusal kurtuluş mücadelesinin öncülüğünü ordu gerçekleştirmiş, kuruluş sonrasında devlet, kendi dinamikleri ile gelişen yatırımcı bir sermaye sınıfı olmadığından, bu sınıfın rolünü üstlenerek bir yandan bu sınıfı yaratırken, bir yandan da temelde tarım ülkesi olarak kapitalist dünyaya eklenmiştir. Yeşilçam sinemasının kendi ayakları üzerinde duran, bağımsız, zanaattan sanata uzanan bir çizgide gelişmemesi ve seyirciye bağımlı kalışında, ülkenin belirtilen ekonomi-politik durumu belirleyici olmuş, diğer alanlarda olduğu gibi sinema alanında da bir sanayileşme yaşanmamıştır. Batı’da sinema, sanayileşmeye doğru yol alan bir toplumun ürünü iken, Türk sineması, sinemayı tekniği, anlatım biçimleri, teorisi ve her şeyiyle ithal etmek zorunda kalmıştır.

*Engin Ayça (2016, s.351-352) bu konudaki görüşlerini şöyle belirtir:*

*Batı'da bir sinema sanayisi vardır. Yeşilçam sanayileşmemiştir. Batı kapitalist bir sanayi toplumdur. Öz sermayesi vardır, yatırım yapar, pazarlar. Türkiye'de durum böyle değildir. Batıda yazılı kültüre çok çok önceleri geçilmiştir. Bizde hala sözlü kültür etkilidir. Batı toplumlarında "birey" ortaya çıkmıştır, bizde bu hâlâ söz konusu değildir. Ticari sinema, ticari filmler sanayileşmiş bir sinemanın ürünleridir, ticaret için yapılmışlardır, dolayısıyla onların ticareti yapılır. Onlar meta-filmlerdir. Sanayi ürünüdürler, pazarlanırlar. Halka pazarlanan popüler kültür içinde yerlerini alırlar. Bu bakımdan popüler kültürün parçasıdırlar. Popüler kültür, kültür sanayisi tarafından üretilir ve pazarlanır. Bu durum sanayileşmiş toplumlara özgü bir olgudur. Türkiye gibi ülkeler söz konusu olduğunda, otomatik uygulanmak yerine, gözden geçirilmeleri, yeniden tanımlanmaları gerekir. Yeşilçam sanayileşmediği için ürettiği filmlerin pazarlanması söz konusu değildir. Yeşilçam filmlerinden para kazanmış olmak, onları ticari film yapmaz. Yeşilçam'ın üretime ve pazarlamaya yatıracağı bir öz sermayesi yoktur. Yeşilçam'ın sermayesi seyircilerdedir".*

Cumhuriyet'in genç devleti, çağdaşlaşma hedefi uyarınca yüzünü Batı'ya dönerek ulusal kimliğin inşasına dönük sanat dallarında kurucu ve en önemli destekçi konumunu sürdürürken, sinemaya dönük böyle bir yaklaşım içinde olmamıştır. Bunun nedeni, sinemanın doğuşunda hemen tüm coğrafyalarda karşılaştığı, 'yüksek sanat'tan sayılmaması ve ucuz halk eğlencesi olarak görülmesi olabilir. Aslında bu durumun, aynı zamanda yeterince değerlendirilememiş bir fırsat olup olmadığı tartışma konusudur. Şirket (sermaye) ve devlet yatırımının olmadığı koşullarda sinemanın toplumsallaşması neden gerçekleşmemiştir? Bu sorunun yanıtını Ertem Eğilmez'le yapılmış bir röportajda bulmak mümkündür.

*Ertem Eğilmez (Eğilmez, 1986, s.7) yukarıda belirtildiği gibi bu durumu fırsat olarak değerlendirmekte, ancak bu fırsatın, kaçırılmasını Türkiye aydın ve entelektüellerinin sinemaya yanlış yaklaşımına bağlamakta, hatta bu nedenle aydınlara karşı öfke duymaktadır:*

*Resim, müzik, edebiyat gibi sanatlar hep bu entelektüellerin elindeymiş. Halk fazla ilgi duymuyor. Çünkü okuryazarlık ve eğitim gerektiriyor. Sinema önce bunların elinden kurtulmuş. Şansı da şu olmuş... Sinemanın sanat niteliği taşıdığını çakamamışlar. Sinema halk eğlencesi gibi doğmuş. 1905'ten 1925'e kadar özgürce doğduğu halkın kucağında gelişmiş. Sonra bunlar birden sinemanın sanatını keşfetmişler. Eyvah... Bir sanat eseri var ki, biz bunu halka kaptırdık.*

*Nasıl geri alalım? Ayırırısın, "halk sineması, sanat sineması" diye..Halk sinemasının adı da kolay: Ticari sinema. İşte ondan sonra sinemanın içine edilmiş...*

Bu konuda Eğilmez ile benzer düşünceler taşıyan Ayça'ya göre ise Türkiye Cumhuriyeti, Osmanlı'nın reddi üzerinden var olmaya çalışır ve yüzünü Batıya çevirir. Batı modellerine ve ölçülerine göre yeniden yapılanmaya çabalar. Bu bağlamda sanat ortamı da Batıya açılarak Batı sanatına eklemlemeye çalışır. Böylece sinema dışındaki sanat ortamı Batıdaki gelişmelerin peşine takılır, yerel motif ve renklerle, daha çok folklorik düzeyde kalarak Batıya eklemlemir. Bugün de geçerliliğini sürdüren bu çizgi daha çok, belli azınlığa yönelen, seçkinci bir tavrı içinde taşır. Oysa sinema halkın "eğlencesi" olarak geniş kesimleri hedeflemekte ve ancak böyle var olabilmektedir. Devlet, sahne sanatlarını ve orkestraları parasal olarak desteklerken, sinema alanını ticaret ilişkileri içinde gelişmeye bırakmıştır. Bunun sonucu olarak, Yeşilçam ticari, dolayısıyla halk kitlelerinin isteklerine, beklentilerine uyan, popüler filmler üretmek durumuyla karşı karşıya kalmıştır. Bu durum, Yeşilçam'ı giderek, dönemin siyasetiyle de uyum içinde, popülist bir çizgi izlemeye kadar götürür (Ayça, 2016, s.171).

Yeşilçam sinemasının, genel olarak düşün insanları, aydınlar ve eleştirmenlerin ilgi ve desteğinden yoksun olduğu belirtilebilir. Yeşilçam'ın aydınlarca dışlanması ve hor görülmesi Yeşilçam'ın geriliklerini besleyen etkenlerden biri midir? Aydınların beklentilerine karşılık veremeyen Yeşilçam, halkla bütünleşmesinin en üst düzeyde olduğu 1960'lı yıllardan daha fazla, 1965 yılından sonra aydınlardan yoğun olarak eleştiri alır. Erus'a göre; Adalet Partisi'nin iktidara geldiği 1965 yılından itibaren uygulamadaki özgürlük havası yok olmaya başlar ve sansür baskısı yeniden hissedilir. Sinemacılar var olan sansür engelini aşabilmek için çeşitli yollar deneseler de, toplumsal gerçekçi, ilerici denebilecek filmler sansüre takılmaktadır. Yeşilçam melodramları için aynı şey geçerli değildir; klasik Yeşilçam filmleri müstehcenlik ile ilgili kısıtlamaları dahi atlatabilmektedir. Ve dolayısıyla bu durum 1965'lerden sonra tıpatıp birbirine benzer konulara dayalı melodramların sayısının ve dolayısıyla aydınların eleştirilerinin artmasına yol açar (Erus, 2015, s.45). Bu durum adeta bir kısır döngüye dönüşerek, sinemayı sadece geçim kapısı olarak gören yapımcıların hakimiyetini güçlendirir. Seyircinin en geri yanlarına hitap edebilecek, kolay

tüketilebilecek ve neredeyse tamamen seyircinin belirlediği yapımlar artar. Zaten yapımcılar yeterli sermaye birikimleri olmadığından işletmecilerin borç karşılığı verdikleri avanslar ve bonolarla film üretmektedirler.

*Vedat Türkali (1974, s.47) tam da bu noktada şunları belirtir:*

*Türkiye’de sinemada da kapitalizm yoktur, özgür, rekabetçi ve bu rekabet alanı kapitalistin lehine olarak açık tutulan bir sinema olamamıştır. Sinemamız bugün, bölge işletmecilerinin, tefecilerin, hammadde ithalatçılarının, stüdyocuların ve sinema salonu sahiplerinin baskısı altındadır.*

Türk sinemasının simgesi haline gelmiş Yeşilçam sineması, özellikle revaçta olduğu yıllarda kopyacılık, taklitçilik, kişiliksizlik ve yozluk gibi olumsuz nitelermelerle eleştirilmişse de, bu eleştirileri haksız bulan kuramcılar, Yeşilçam’ın içinden çıktığı toplumun kültürel değerlerini yansıttığını ısrarla belirtmişlerdir. Yeşilçam sinemasının, üretilen eserler toplamına bakıldığında, sanatsal yapıtlar ortaya koyup koymadığı tartışmalıdır. Ayça (2016, s.350), “Yeşilçam Sineması her şeyden önce bir kültürel olaydır. Sanatsal olay değildir. Yeşilçam’ı bir bütün olarak kültürel boyutta görmek gerekir” derken, bu gerçeğe işaret etmektedir. Bu, önemli bir tespittir. Ancak bu ‘kültürel olay’, içinde barındırdığı maneviyat dilini ve ahlakı vurgulayan içerikler ile belli bir ideolojik işlevi de yerine getirmektedir. Tam da bu noktada anaakım sanat ortamı ile paylaştığı, egemen olandan, çoğunluktan, resmi görüşten yana bir tutum sergilemektedir. Örneğin “ötekiler” ne kadar vardır Yeşilçam’da? Adile Naşit ve tiyatro/sinemaya emek vermiş ailesi, Yeşilçam’da kendi kimliğiyle ne kadar temsilini bulabilmiştir? Ayça’nın bahsettiği kültür nasıl bir kültürdür ve ne kadar toplumsaldır? Yani ne kadar toplumsalın üretimi ile şekillenebilmiştir? “Halk böyledir; bu, halkın kültürüdür ve Yeşilçam bunu temsil etti” demek, sinemanın halka karşı sorumluluğunu, ondan beslendiği kadar onu etkileme gücünü ortadan kaldırmayacağı gibi, ‘halk kültürü’nün bütünlüğüne olumlu değerlerden oluşmadığı, milliyetçi, gerici, bağnaz yanlarının da bulunduğu gerçeği gözden kaçırılmamalıdır. Bütün bunlar gözetildiğinde, o dönemler Yeşilçam kadrosunun ‘zanaatçı’ olduğu belirlemesi doğrudur; el yordamıyla bir şeyler kotarmışlar, halkın beğenisine hitap etmeyi başarmışlardır. Burada bilinç, toplumsal sorumluluk ya da sanatsal kaygı aramak, gerçeği hiç görmemek anlamına

gelir. Yeşilçam toplumsal kültürden çok, toplumun verili sosyolojik gerçeğini yansıtmıştır ve bu durum çok önemlidir.

Yeşilçam sineması daha önce de belirtildiği gibi 1950 sonrasının bir ürünüdür ve bu dönemin toplumsal, siyasal, kültürel olguları gözetilerek tanımlanmalıdır. 1950’li yıllarda yaşanan iç göç, büyük oranda Yeşilçam anlatı kalıplarını belirlemiştir. Göç nedeniyle kentler kırsallaşmış ve gecekondu olgusu ülkenin temel sorunlarından bir haline gelmiş, göç hareketi kültürel alanda da önemli sonuçlar yaratmıştır. Sinemanın, kırsal alan, yani Anadolu’da yaygınlaşmasına, göçle birlikte kentlerdeki ‘kırsal’a da hitap etmesi eşlik etmiş, seyircinin beklentileri temel alınarak filmler yapılmak zorunda kaldığı için, halkın geleneksel sözlü kültürü Yeşilçam’ın şekillenmesinde önemli bir yer tutmuştur. Sevim, okuma yazma alışkanlığının zayıf olduğu bir toplumda kitlelerin hayatla bağını kuran Yeşilçam sinemasının, sözlü kültür ürünlerinin mirasına yaslanan bir sinema olduğunu belirtir. Televizyon dizileri, adeta Yeşilçam’ın devamı gibi, masallardaki Keloğlan’a benzeyen başkarakterleri, birbirini tekrar eden temaları, uzayıp giden hikâyeleri, içsel çatışmadan çok dışsal çatışmanın ön plana çıkması ve büyük ölçüde diyaloga dayalı anlatı yapıları ile sözlü kültür geleneğini sürdürür (Sevim, 2016, s.31).

Kökleri ritüellere dayanan seyirlik köy oyunları hemen bütün kırsal bölgelerde, televizyonun ve videonun yaygınlaşmasıyla giderek azalmakla birlikte hâlâ yaşamakta, halk ozanları geleneği sürmekte ve halk müziğinde yaşamaktadır. Geleneksel Türk tiyatrosu meddahlarla, türkülü hikâyelerle, masal, destan anlatıcılarıyla, karagöz gösterileriyle, seyirlik oyunlarla, ortaoyunuyla sürüp gelmiş, bütün bunlar sözlü kültürün içinde toplumun ortak katılımıyla, ortak yaratıcılığıyla üretilip yaşatılmıştır. Geleneksel sözlü kültür, film anlatım tarzlarını etkilemiş, Türk halkının sözlü kültür mirasına ait gölge oyunu, ortaoyunu, meddahlık, masal, destan anlatıcılığı geleneği Yeşilçam filmlerinde varlığını sürdürmüştür. Serpil Kirel’in aktardığına göre; yüzlerce Yeşilçam filminde imzası olan senarist Bülent Oran, Türk insanının masal ögesi taşıyan filmleri, yani geleneksel sözlü kültür öğelerini filmlerde görmek istediğini, bunun “kanına işlemiş bir alışkanlık” olduğunu vurgular. “Gerçekten de gişe yapmış filmlerde Karagöz’ün, Nasreddin Hoca’nın, Keloğlan’ın, Koroğlu’nun örtük izlerine rastlanır.

Oran'a göre, "Filmlerimizin, ikellikle suçlanan konularının altında yatan neden budur". Ayrıca ellili yıllardan ödünç alınan sinemasal miras altmışlı yılların seyirci beklentisini belirleyen bir etken olarak yorumlanabilir. Mısır filmlerinin melodram filmlerine kaynaklık etmeleri ve uzun yıllar popüler kültürde melodram etkisinin görülmesi bir rastlantı değildir (Kırel, 2005, s.175-178).

Gölge oyunu, ortaoyunu ve meddah kentsel eğlencelerdir; kent insanını, İstanbul'u ve 'mahalle' olgusunu konu edinirler. Yeşilçam da başından beri İstanbulludur ancak bölge işletmeciliği sisteminde avansla çalıştığı ve çoğu kez ısmarlama filmler çektiğinden dolayı Anadolu seyircisine hitap etmek zorunda kalmıştır. Dolayısıyla Yeşilçam sinemasının İstanbul'daki meddah geleneğiyle Anadolu'nun masalcı, destancı geleneğini kaynaştıran bir tarz yarattığı da belirtilebilir. Henüz yönetmen sinemasının olmadığı, daha çok oyuncu/yıldız ya da yapımcı sinemasının geçerli olduğu koşullarda, seyirciyi bağlama/tutma kaygısıyla anonim bir tarz yaratılmış ve yıllar içinde Yeşilçam'a özgü hakim bir anlatım tarzına dönüşmüştür. Bu nedenle Ayça, Yeşilçam sinemasını meddah, masalcı bir sinema olarak tanımlar. Kaldı ki, bir anlamda Yeşilçam'ı yaratan seyirci zaten filme konusu için değil, oyuncularını için gitmekte, oyuncunun değişmeyen tipleri canlandırmasında ısrar etmekte, aynı masalın -sonucu bilinmesine rağmen- binlerce kez dinlenebilmesi örneğinde yaşanan özdeşleşmeyi, bu kez filmlerde yaşamakta, bıkmadan aynı konular etrafında işlenen hikayelerde aynı oyuncuları izleyebilmektedir (Ayça, 2016, s.164).

Yeşilçam sineması, görsel anlatım dilini yaratmaktan çok sözlü anlatıma – diyaloglara- ağırlık vermiştir. Bugün klişeleşmiş Yeşilçam repliklerinin çoğu da, aslında bu gerçekten kaynaklanır. Seyircinin hatırında –masallarda olduğu gibi- sahnelerden çok, sözler, replikler kalır. Masallarda tekrarlanan kalıp sözler gibi, Yeşilçam filmlerinde de kalıp replikler vardır: "Senin annen bir melekti yavrum", "Hayır yavrum, ağlamıyorum, gözüme toz kaçtı", "Seni sevmiyorum, seninle oyun oynadım", "Güzel olduğunuz kadar küstahsınız da", "Anneciğim, ben bu amcaya çok sevdim. Ona baba diyebilir miyim?", "Reca ederim, bu bahsi kapatalım" gibi. Oğuz Adanır'ın da değindiği gibi, çoğu zaman görüntüler olay akışını sağlama işlevini yerine getirmekten öteye geçmediği gibi, filmlerin içerik olarak da, eski halk edebiyatından alınmış

kahramanlık destanları üzerine kurulduğu ve seyircinin beklentileri doğrultusunda yapıldığı belirtilebilir. İyi-kötü çatışması, bir çocuğa anlatır gibi, film boyunca değişmeyen, gelişme göstermeyen tiplmeler ve basit karşıtlıklar üzerinden verilir (Adanır, 1994, s.184, 186 ve 221).

1940'lı yıllarda dublajcılar, özellikle Ferdi Tayfur, yabancı filmleri, yerli seyircinin beklentilerine göre seslendirmiş, diyalogları yerli kültürel anlayışa göre esprilere ve konuşmalara dönüştürmekte sakınca görmemiştir. Örneğin; Lorel-Hardy filmlerinde seslendirdiği komik karakterlere Türkçe espriler yazarak, bunları, onların ağız hareketleri ve jestlerine uydurarak başarılı Türkçe adaptasyonu, tamamen kendisinin yarattığı aksan, tonlama ve esprilerle, onları 'bizden' tipler haline dönüştürmüştür (Yılmazsoy, 2013, s.22-23). Sadece bu örnekten yola çıkarak dahi, Yeşilçam'ın salt taklitçi olarak değerlendirmenin eksik bir değerlendirme olacağını, dışarıdan aldığı bir şekilde 'yerli'leştirerek geleneksel kültüre yedirdiğini ileri sürmek mümkündür.

Karagöz, ortaoyunu, meddah ve kukla gibi geleneksel halk eğlenceleri uzak geçmişte kalmış kültürel öğeler değildir; bazı özellikleriyle Yeşilçam sinemasında yaşamaktadır. Bunları kısaca şöyle özetlemek mümkündür; Yeşilçam, hikayeyi görüntü yerine söz üzerinden anlatmaya ağırlık verir. Görüntüler, akışı destekleyecek ve güçlendirecek şekilde ele alınır, oysa diyaloglar uzundur ve film hikayesi çoğunlukla diyaloglar üzerinden verilir. Yine Karagöz tiplemesindeki abartılı konuşmalar, Yeşilçam'ın sonradan klişeleşen meşhur diyaloglarını andırır. Bunlar, gerçek hayatta karşılığı olmasa da, ısrarla sürdürülen, seyircinin de tepki vermediği, hatta süreçle sevdiği klasikleşmiş diyaloglardır.

*Metin Erksan (1997, s.4) da Türk sinema tarihi açısından Karagöz oyunlarını orijin kabul eder:*

*Bir Türk buluşu<sup>14</sup> olan Karagöz Oyunu bir Motion Pictures'tır. Karagöz oyununa, Sinegöz, Cinema Eye ya da El İşi*

---

<sup>14</sup> Erksan'ın bu belirlemesi tartışmalıdır. Karagöz, Türk halk edebiyatı ve sanatının ayrılmaz bir parçası olasa da, Metin And'ın görüşlerine göre, Karagöz'ün coğrafyamıza nereden geldiğine ilişkin çeşitli tartışmalar ve veriler mevcuttur. Bkz. And, M. (1968). **Karagöz Üzerindeki Bilgilere Yeni Katkılar**. Türk Dili Dergisi No:207.

*Sinema (hand made moving pictures) da denebilir... Karagöz Oyunu, Türk Sinema Tarihi'nin önsözü, başlangıcı, girizgahı ve mukaddemesidir.*

Ayça, Metin And'ın yaptığı Karagöz tiplerini (And, 1985, s.276) listesini referans alarak Yeşilçam sinemasıyla ortaklıklar tespit etmiştir. Gölge oyunu ve ortaoyunu daha çok güldürü üzerine kuruludur ve karakter-tiplere dayanır. Başkişilerden Karagöz, Hacivat, Pişekar, Kavuklu diğer karakter-tiplerden farklı konumdadırlar. Bunlar genel, daha soyut, herkesi kapsayabilecek tiplerdir. Diğer tipler ise toplumdaki farklı kesimleri, kişileri yansıtır ve daha somut tiplerdir. Oysa Anadolu masallarının başkahramanları mitik-tiplerdir, kahramanlık öyküleri, acıklı öyküler anlatırlar, dramatik bir yapıları vardır. Gölge ve ortaoyunu erkek başkişilere dayanırken, Anadolu masallarında kadın başkişiler de bulunmaktadır. Yeşilçam Sineması bu iki ucu birleştirmiştir. Anadolu masallarının başkişileri modelinde mitik-tipleri başoyunculara verirken, diğer tipler karakter-tipler olarak yerlerini almışlardır. Ortaoyunu ve gölge oyunundaki başkişiler (Karagöz, Hacivat, Pişekar, Kavuklu) Yeşilçam'da karakter grubu içinde dağılarak varlıklarını sürdürürler. (Ayça, 2016, s.172). Konular değişse de, başkişiler, onların davranışları, konuşmaları, hatta giyim tarzları bile aynı kalır. Olaylar karşısındaki tepkileri de değişmez. Aynı değişmezliği, mekanlarda da görmek mümkündür; tıpkı ortaoyunu ve Karagöz'de mekanların değişmeyip aynı kalması gibi, Yeşilçam filmlerinde de değişmez mekanlar kullanılır. Bu mekanların filmler boyunca seyircide yarattığı algı, hikayeyi sürdürmede kolaylaştırıcı, pekiştirici bir işlev görür. Haydarpaşa garı, Eyüp sırtları, çay bahçesi, Eminönü gibi yüzlerce filmde aynı amaçla kullanılan mekan, İstanbul'u Yeşilçam'ın doğal bir platosu haline getirir.

Yeşilçam güldürülerinin, ortaoyunu ve gölge oyunlarından çok Keloğlan masallarının bir çeşit devamı olarak geliştiğini belirtmek yanlış olmaz. Masallar, öncelikle sözlü kültürle aktarılan soyut bir dünya yaratır. Bu kurmaca dünyada gerçeklik olmayabilir ya da abartılı verilir. Masalın nerede ve ne zaman geçtiği belirsizdir, rüyalara da uzanan semboller dünyasında, kurmaca-gerçeklik'in sahici olmak gibi bir sorunu yoktur. V. Propp, fıkra, öykü ve fabl gibi geleneksel türlerin aksine, masalın yaratılmasında gerçekliğin oynadığı rolün çoğunlukla abartıldığını belirtir (Propp, 2008, s.207-208). Bu anlamda masallar, gerçekten çok



kurmacaya/hayale yakındır. Sinema, özelde de Yeşilçam sineması, halkın sözlü kültür ürünleri olan masallar, gölge ve ortaoyunundan beslenirken, hem gerçeklik algısını kırılmaya uğratarak seyirciyi -masallarda olduğu gibi- oyalamakta ve rahatlamakta, hem de halka masallardan günümüze uzanan yeni bir uzam sunmaktadır. Gerçekliğin abartılması ya da yok sayılması, bu yanıyla rüyaya yaklaşıması Yeşilçam'ın yarattığı geleneksel tarzın içinde başat bir öge olarak görülür.

Yeşilçam filmlerinin içeriklerinin masal/rüyaya yaklaşması ve sözlü kültürden beslenmesi konusunda Giovanni Scognamillo ise 'mitoloji'den söz eder: "Kent üçe ayrılmıştır: gecekondu, mahalle ve üst zengin çevre. Bu üç mekan arasında sürekli bir alışveriş vardır, ister olumlu, ister olumsuz. Gecekondu mahallesinden çıkan genç kız günün birinde ses yıldızı olur, kenar mahalle delikanlısı tetikçi ya da soyguncu. Toplumsal basamakları tırmanmak trajediler ya da güldürüler doğurur, kentin ışıkları aldatici olur" Popüler filmlerin anlatısının üzerine oturduğu eksen gerçekten de kent içinde bir araya gelen üç farklı dinamiğe işaret eder. Kente yeni göçenler, kentliler ve orta halli mahalle sakinleri. Günlük hayatta karşılaşılan bu dinamikler sinemada da yerini elbette bulacaktır (Kırel, 2005, s.288).

### **2.3.2.Yeşilçam'ın Anlatı Yapısı ve Baskın Tür: Melodram**

Yeşilçam sineması, geleneksel olarak melodram kalıpları içinde değerlendirilebilecek özellikler taşır. Yeşilçam'da birçok farklı film türü (avantür filmler, köy filmleri, salon güldürüleri, şarkıcılı filmler, yabancı filmlerin /popüler aşk romanlarının uyarlamaları, çocuk yıldızlı filmler) olsa da, bu 'tür' filmleri geleneksel melodram kalıbı içinde kendine has bir anlatım dilini ortaya çıkarır.

Melodram, sadece 1960'lı ve 1970'li yıllarda Türk sinemasına egemen olmuş bir tür değildir, aynı zamanda çeşitli dönemler boyunca etkinliğini sürdürmüş bir anlamlandırma biçimi ve bir tarzdır. Akbulut'un da belirttiği gibi, "Sinema tarihinde önemli bir yeri olan melodram, farklı tür ve sanat formlarından oluşan bir tür ya da kip olarak tanımlanır. Bu formatlar, edebiyattan operaya, tiyatrodan dinsel metinlere dek çeşitlilik gösterir" Böylece Akbulut'un aktardığı şekliyle, melodram metinlerarası bir nitelik de kazanmış olur ve "Metinlerarası niteliği, melodramı eklektik, melez, hayalet

bir tür, estetik bir rejim, bir imgelem tarzı olarak tanımlamaya götürür” (Akbulut, 2012, s.12). Melodramın tanımı üzerine pek çok çalışma yapılmıştır; üzerinde uzlaşılan ortak tespit, melodramın hem bazı dönemler kendi başına bir tür olarak varlık gösterdiği, hem de -deyim yerindeyse- tüm zamanlarda çeşitli film türleri içinde bir anlatım tarzı olarak geçerliliğini sürdürdüğüdür.

*Seçil Büker (2012, s.10) edebi bir anlatımla bu gerçeği şöyle açıklar:*

*Öyleyse melodramın sağlıklı kalabilmek için gerçekleştirdiği dönüşümü de araştırmak gerekiyor. Gelinlik kızlar artık bir demet menekşe bekliyorlar mı? Çile ocaklarında acı çekmeye hazırlar mı? Nerede o saf kızlar! Nerede o saf Yeşilçam melodramları! Tabii ki öncelikle televizyon dizilerinde varlıklarını sürdürüyorlar. 1990 sonrası yönetmenler de melodramı unutmadılar, ama onlarınki bir başka tür "melodram", melodramının imgelemi anlatının içine sızmış, herkes onları görsün istemiyor, inanılmaz uyum yetenekleriyle film anlatısının içinde hayaletler gibi dolaşıyorlar. Bu kez romantik aşıklar aramak boş bir çaba olabilir. Modernleşmeye ilişkin arzu da anlık arzu olmaktan çıkmış, sorgulanmaya açık bir kavram olmuş diyebiliriz. Açıkçası "melodram" politikaya bulaşmış, kimin aklına gelirdi ki! Zeki Ökten toplumsal ve sınıfsal olanı göz ardı etmez, melodrama kurban gereklidir ama bu kurban eşitliksiz güç ilişkileriyle sınıflı toplum yapısıdır.*

Rekin Teksoy’a göre ise 1931 yılında Adile Naşit’in babasının da oynadığı *İstanbul Sokakları* filmi Türk Sineması’ndaki melodram geleneğinin tohumunu atar (2007, s.9). Bu filmde de belirgin olarak görülen özellikler, uzun yıllar boyunca Yeşilçam sinemasında etkili olacaktır. İkinci Dünya Savaşı sırasında Avrupa’dan film getirilmesinin oldukça zor oluşu nedeniyle Mısır filmleri seyirci üzerinde etkili olurken, şarkılı melodram niteliğindeki filmlere ilgi giderek artar. Kaldı ki melodram kelimesi de köken olarak; Yunanca melos (müzik) ve drama (oyun) sözcüklerinden gelmektedir (Teksoy, 2012, s.156).

Yüksel, melodramın kavramsal çıkış ve bir tür olarak gelişimine ilişkin farklı kaynakları işaret ederek, melodramın kendinden önceki pek çok anlatı geleneğinden beslenerek, özellikle on dokuzuncu yüzyıldan sonra giderek popüler hale geldiğini, kökenlerinin Ortaçağ’a özgü ahlak oyunları ve sözlü geleneğe dayandığını belirtir. Melodram geleneği on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl Fransız romantik oyunları ve

İngiliz ve Fransız duygusal romanları tarafından canlandırılmıştır. Melodram sözcüğünün bu anlamdaki ilk kullanımının Jean Jacques Rousseau tarafından gerçekleştirildiği bilinmektedir. Buna göre Rousseau, Pygmalion adlı oyununu İtalyan operasından ayırabilmek ve oyunun sözel ve görsel öğelerine işaret etmek üzere melodram terimini kullanmıştır. Terim daha sonra Fransa'dan diğer Avrupa ülkelerine yayılmış ve “duygusal yoğunluk, mübalağa, aşırılık, ahlaki kutuplaşma, kötülüğün ortadan kaldırılması ve iyiliğin zaferi” gibi nitelikler üzerine kurulu drama türünü anlatmak üzere kullanılmaya başlamıştır. Önceleri daha çok tiyatro oyunlarını nitelemek için kullanılan melodram ve melodramatik sözcüklerinin kullanım alanı, zamanla edebiyat ve sinema yapıtlarını da kapsayacak biçimde genişlemiştir (Yüksel, 2016, s.19-20).

Akbulut, melodramı tarihsel süreç içinde izah etme çabalarına, Schatz ve Elsaesser'ın görüşlerinden yararlanarak katılır. Buna göre Schatz, melodramı, “merkezde baskıcı ve eşitliksiz toplumsal koşulların kurbanlaştırdığı erdemli bir bireyin (genellikle bir kadın) ya da bir çiftin (genellikle sevgililer) çizildiği ve çatışmanın belirgin olarak evlilik, mesleki başarı ve çekirdek aileyle çözümlendiği bir anlatı” olarak tanımlar. Kadın erkek ilişkilerini ele alan Hollywood sinemasında romantik melodramlar, aile melodramları, eril melodramlar gibi alt-türlerini de yaratmış olan melodram, daha çok aile melodramları biçiminde görülür. Elsaesser ise melodramın bir çeşidi olan aile melodramlarından yola çıkarak, bu türün daha çok baskıcı toplumsal ortamı değiştirmede yalnız kalmış, duygusal çevresini etkilemede ve olayları yönetmekte başarısız olmuş kahramanı konu aldığını belirtir. Kahramanın engelleri aşmadaki çaresizliği, anlatıyı dokunaklı kılar ve çoğu kez, izleyicileri gözyaşlarına boğar. Melodramlar, merkezlerinde kadın karaktere odaklanmaları ve seyircilerinin büyük kısmının kadınlar olmaları nedeniyle önceleri “kadın türü” olarak değerlendirilir. Bu tanımlama ise melodramın, uzun yıllar boyunca “değersiz bir tür” olarak görülmesine neden olarak, onu film kuramlarında görünmez kılmıştır (Akbulut, 2012, s.92).

Melodrama ilişkin önemli çalışmalardan birini gerçekleştirmiş olan Thomas Elsaesser'in, Fransız Devrimi ile melodram geleneği arasında kurduğu ilişkiye dikkat

çeken Yüksel, Elsaesser'in bu geleneğin popüler hale gelmeye başlaması ve ortaya çıkan yoğun toplumsal ve ideolojik kriz arasında bağ kurduğunu belirtir. Elsaesser'e göre, melodram geleneğinin temelinde yatan ve devrim öncesi dönemde ortaya çıkan duygusal romanlar -örneğin Rousseau'nun Nouvelle Heloise romanı gibi- burjuva bilincinin, feodalizmin kalıntılarından kurtulmaya yönelik direnişini ortaya koymakta; bu roman ve oyunlarda ideolojik çatışmalar kişiselleştirilerek ve sınıf çatışması metaforik olarak cinsel sömürü ve yağmalamayla açıklanmaktadır. Bu durum, sinema dahil daha sonraki tüm melodram formları açısından belirleyici olur (Yüksel, 2016, s.21).

Öte yandan melodram, tüm zamanlarda belli bir nostalji değeri taşır. Eğitimsiz, yoksul, gelecekte kaygılı ve temel ihtiyaçlarının karşılanması konusunda umutsuz insan, geçmişini idealize eder ve geleceğe ilişkin somut çözümler üretme imkanı olmadığı için kaderciliğe sarılır. Geleceği karşılayabilecek değişim gücü, donanım ve bilgiden yoksun insan, geçmişte ideal bir yaşam arayarak geleneklerin geri ama korunaklı dünyasında kendini anlamlandırmaya çalışır. Böylece melodram geleceğe/yenilenmeye/modernleşmeye ve değişime bir tepki olarak da kitlelerden destek bulur. Bütün bunlar, melodramın özelliklerini belirler. Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination* adlı kitabında (1976), sözcüğün çeşitli yan anlamlarını şöyle sıralamaktadır: Güçlü duygusallığa düşkünlük; ahlaki kutuplaşma ve şematizasyon; uç varlık, durum ve eylem koşulları; açık kötülük; iyiye karşı kötülük ve erdemin ödüllendirilmesi; şişirilmiş ve abartılmış ifade; gizemli olaylar, şüphe ve nefes kesici baht dönüşümü (Brooks, 1976, s.12). Bu yan anlamlar, melodram olarak etiketlenen filmlerin çoğunda bulunurken, bu filmlerin küçümsenmesine de neden olur.

Melodram, bir tür olmanın yanında daha çok bir tarz, bir anlamlandırma biçimi olarak varlığını sürdürmüştür. Melodramı salt bir tür olarak algılamamızın yarattığı sınırlı bakış açısı ortadan kalkınca, melodramın sadece edebiyat, tiyatro ya da sinema alanları değil, tüm kültürel alan için geçerli olan bir katlanma estetiği (gerçekte olmayanın estetik telafisi) ya da boş biçim olduğu da anlaşılır. Modernleşmenin birey üzerinde yarattığı kırılma ve sürekli endişe ve güvensizlik hali, melodramın tüm zamanlarda geçerli travmatik yaşam alanını yaratmıştır ve bu süreç devam etmektedir.

Melodramatik söylem, kentte boğulan ya da kentin çeperinde kent tarafından kabul edilmeyi bekleyen ‘çaresiz’ insan için, korkuları, yarılmaları canlı tutan ve hatta kaşıyan; bir yandan bireyin korkularını dile getiren, diğer yandan hayallerini ve fantezilerini gerçekleşmesine kapı açan yapısıyla günümüzde de geçerliliğini korumaktadır. Dünyada olduğu kadar Türkiye’deki modernleşme serüveninde de kitlelerin melodrama sürekli kulak verir durumda olmasının nedenleri, bu açıdan bakıldığında anlaşılabilir. Özellikle köyden kente göçün yoğunluk kazandığı 1960’ların, Yeşilçam melodram anlatısının en belirgin biçimde yaygınlaştığı dönem olduğu düşünülürse, bu durumun nedenleri çok daha iyi anlaşılabilir. Kaldı ki, modernleşme ve Anadolu insanı arasındaki gerilimli ve çelişkili ilişki film konularına ve hikayelerin işleniş biçimlerine de yansımıştır. Önceleri Batı tipi melodramları büyük oranda taklit eden yerli melodramlar, giderek yerel kültürel kodlarla kendine has bir anlatım dili yaratmış ve konularını da yaşamdan çıkarmaya başlamıştır. Çoğu Yeşilçam filminde görünürde aşk öyküsüne yedirilmiş ortak bir hikaye ele alınır. Bu hikaye, yabancı/batılı olana, yani modernleşmeye –tüm kurumları, alışkanlıkları, gündelik yaşama sirayet eden yeniliklere- karşı bir tepkiyi ve direnci ifade eden, mevcut “biz”e sarılan ve onu kutsayan ortak hikayedir.

Yeşilçam filmlerinin ezici çoğunluğunun konusunu mutlaka bir aşk hikayesi oluşturur; anlatının merkezinde kadın ve erkek baş karakterin bir şekilde imkansız aşkı vardır. İlk dönemlerinde ve ‘erken-Yeşilçam’da Batı melodramlarına öykünen ve onları taklit eden Yeşilçam, sonraları halkın kültür gelenekleriyle buluşarak kendi tarzını ortaya çıkarmıştır. Bu tarz, aile ekseninde olsa da bireyi merkezine alan Batılı melodramlar gerçeğinden uzaklaşarak merkezine aileyi alan Doğulu melodramlar içerisinde yerini bulmuştur. Bu filmlerde ailenin öneminin, ‘biz’den uzaklaşmanın getireceği olası yıkım ve tehlikelerin daha çok kadın kahraman üzerinden anlatıldığı görülür. Bu durum, Doğulu geleneklerle ve kadının ‘namus’ ya da ümmetin/milletin/ailenin/babanın/kocanın malı mülkü olarak görülmesi anlayışıyla uyum içindedir. Gerek modernleşme arzusu, gerekse modernleşmenin getireceği olası tehlikeler, kadın karakter üzerinde anlatılır. Kadın kandırılmaya, yoldan çıkmaya, yanılmaya, hataya/suç/günaha açıktır; iffetini koruyabilmesi için kocanın/ailenin himayesine muhtaçtır. Bu filmlerin ‘kötü’ kadın karakteri, Batılılar gibi giyinen, zengin,

partilerde eğlenen, yüksek sesle kahkahalar atan, geleneklerle uyumsuzluğu ‘aşırı’ davranışlarla karikatürize edilerek anlatılan çirkin kadındır. Esas kadın karakter, mutlaka güzel, el değmemiş ve saf olandır. El değmemişlik önemli bir ahlaki gösterge ve derstir.

Yeşilçam sineması, bir melodram sinemasıdır. Yeşilçam filmlerinde genellikle melodram bir tür olarak değil, bir anlatım biçimi olarak rol oynar. Aile, film anlatı yapısında önemli bir yere sahiptir. Klasik anlatının giriş gelişme sonuç gibi bütün öğelerini içeren bu filmlerde genellikle çatışma; ayrılık, sevgililerin kavuşamaması, ailenin parçalanması, hastalık, iftira, yanlış anlaşılma, sınıfsal uçurum gibi öğelerle verilir. Filmler genellikle aşıkların kavuşması ve mutlu sonla biter. Burada masallara, masallardaki iyi karakterin mutlaka kazanmasına, kötülerin kaybetmesine ve ‘Onlar ermiş muradına...’ şeklindeki klasik son kalıbına atıf vardır. Kişiler değişmezler, neden ve koşullardan bağımsız olarak kendiliğinden iyi veya kötüdür. Diyaloglara, gündelik yaşamda kullanılmayan bir abartılı üslup ve duygusallık hakimdir. Kahramanların gerçek hayatta değil de, Yeşilçam masallarında yaşadıkları seyirciye açık olarak anlatılır gibidir; kaldı ki seyirci de gerçek hayattan kaçıp Yeşilçam masallarına özenmekte, filmlerin sunduğu dünyaya sığınmaktadır. Filmin sonunda dünyada ya da ahirette aşıklar mutlaka bir araya gelir, iyi ile kötü arasındaki mücadelede kazanan iyiler olur, aile birleştirici, toparlayıcı ve sığınak olarak ele alınırken, ‘aile’ dışına düşen ise kaybeder.

Melodram, melez bir formdur. Akbulut’a göre; Yeşilçam melodramları, yalnızca sinemasal bir anlatım biçimi değildir; aynı zamanda Leyla ile Mecnun, Kerem ile Aslı gibi halk anlatılarını, Karagöz-Hacivat ve gölge oyunu gibi geleneksel tiyatro gösterilerini, popüler şarkıları, Kerime Nadir, Muazzez Berkant gibi yazarların popüler romanlarını kendisine eklemiş, çoğu kez Batılı filmsel anlatılara da öykünmüş ama onları yerleştirmiş, melez ve eklektik bir biçimdir. Yeşilçam melodramları, temelde birbirine rastlantıyla aşık olan çiftlerin, yanlış anlama, rastlantı, yalan, giz, kötülerin araya girmesi, sınıfsal farklar gibi nedenlerle birleşmelerinin engellendiği, sonunda çiftlerin zorlukları aşarak “mutlu son” a ulaştığı bir türdür. Hollywood’a benzer biçimde çocuk melodramları, annelik melodramları, eril melodramlar gibi alt çeşitlemeleri de

olan Yeşilçam melodramları, 1960'lardan 1970'lerin ortalarına kadar altın çağını yaşamış, film sektöründe yaşanan bunalımla birlikte arabesk müziğin daha yoğun kullanıldığı şarkılı melodramlara dönüşerek varlığını sürdürmüştür. Türk sinemasında üretilen film sayısının düştüğü, Yeşilçam'ın geçmişte kaldığı 1990'larda, melodramatik kip, Türk Sinemasının kendisini değerlendirdiği *Arabesk* (Ertem Eğilmez, 1990), *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (Atıf Yılmaz, 1988) gibi kimi filmlerde Yeşilçam'ın parodisi olarak kullanılmıştır. Her ne kadar günümüzde türler saf halde bulunmuyorsa da, melodramatik kip, pek çok filmde ve televizyon dizilerinde varlığını sürdürmektedir. (Akbulut, 2012, s.93-94).

### **2.3.3. Yeşilçam Sinemasının Kimliği**

Yeşilçam sinemasının kimliğini, aslında modernleşme-Batılılaşma eksenindeki gerilim ve çelişkilerin belirlemiş olduğu belirtilebilir. Kimlik sorununun, sinemanın da parçası olduğu kültür alanında temel olarak iki noktadan hareketle tartışıldığını belirten Nezih Erdoğan, bunları, Türkiye'de Batılılaşma çabalarını eleştirerek öz değerlere dönülmesini savunanlar ve muasır medeniyetler seviyesine ulaşabilmek için Batılı normların benimsenmesini savunanlar olarak sıralamaktadır. Erdoğan'a göre çeşitlemeler görülmekle birlikte her iki anlatının da Batı'yı referans alıp merkezde konumlandırması dikkat çekicidir. Burada özneyi kuran dışarıda kalmışlık duygusudur; yani özne öteki olarak kurulur ve Batı bir arzu nesnesi olarak ortaya çıkar (Erdoğan, 1995, s.182-185) Bu çerçevede 1960'lı yıllardaki ulusal sinema tartışmalarıyla iç içe geçen kimlik sorununun, temel olarak modernleşme-Batılılaşma ekseninde ele alındığı görülmektedir.

Yeşilçam sinemasının mevcut sınıfsal çelişkilerin üzerini masalsı ve melodramatik bir anlatım biçimiyle örtterek kitleleri avutan, teselli eden, kaderci ya da şükretmeye yönelten bir yaklaşımla gerçek yaşamdan uzaklaştırma işlevi gördüğü belirtilebilir. Kaldı ki genel olarak kapitalizmin şafağında sanayi toplumu ve kentleşme ile birlikte ortaya çıkan sinemanın da genel olarak böyle bir işlevi söz konusudur. Akbal'a göre sinema, toplumsal yaşamda birbirinden farklı ve bu denli karmaşık kitlelerin sanayi kentlerinde toplanması ile ortaya çıkan değişimleri, farklılıkları, hayal kırıklıklarını, umutları bir potada eritecek; birlik ve beraberliğin tarzlarını, kimliklerini

oluşturabilecek bir arabulucu olarak değerlendirilmiştir. Sinema algısının kamusal boyutu da, ideolojinin yazıldığı, anlatının biçimlenmekte olan kodlamalarının olduğu yerde ortaya çıkmaktadır. Kitle kültürü ve dili, sokaktaki adama toplumsal bir birey, bir kimlik ve bir topluluk olma yolunu öğreten, yeni ve çağın ruhuna uygun, evrensel bir dil, bir birleşme senaryosu yazmaktadır (Akbal, 2004, s.177).

Yeşilçam'ın kimliği üzerine Ayça'nın da çalışmanın önceki bölümlerinde sözü edilen ve "Yeşilçam sineması bir kimlik oluşturmuştur, bu kimlik yerel, yerli bir kimliktir, Türkiyedir, kırsal kökenlidir, seyircilere göre biçimlenmektedir" (Ayça, 2016, s.206) cümlesiyle özetlenebilecek görüşleri vardır. Ayça'nın ifadelerinde haklı yanlar olsa da, Yeşilçam'ın "yerli" oluşu onun sınıfsal konumunu ve sahip olduğu ideolojik yaklaşımı ortadan kaldırmamakta, sadece halkçı oluşunu anlatmaktadır. Halkçılık, ilericilik yerine popülizme ve halkın geri eğilimlerine teslim olmayı anlatmaktadır. Yeşilçam'ın toplumsal eşitsizliklere dair bir meselesi yoktur. Filmlerde yoksullar etrafında bir masal dünyası yaratılmakta, her türlü sınıfsal eşitsizlik "mutlu son"la yok sayılmaktadır. Öte yandan Yeşilçam melodramları genellikle hikayelerini, "sınıfsız, imtiyazsız, kaynaşmış bir toplum" söylemi üzerine kursa da, bakış açısı sınıfsal bir tavır taşır gibidir. "Yeşilçam filmlerinin sınıfsal çatışmaları çoğunlukla yok saymaya meyilli ve sınıf atlamanın mümkün olduğunu anlatmaya özen gösteren anlatıları boşuna sinema perdelerini doldurmamıştır" (Kırel, 2005, s.116). Kırel'in belirttiği durum, aslında sınıfsal köken olarak küçük burjuva dünyasının yeniden üretilmesine dönük bir yaklaşımdan kaynaklıdır. Nitekim Yeşilçam sınıfsal köken olarak küçük burjuva dünyasına yakındır; çıkarıcılık, muhafazakarlık, uyumluluk, koşullara entegrasyon yeteneği, güç karşısında biat etme özelliği, sınıf atlama umudu ve yoksulların safına düşme kaygısı küçük burjuvazinin özelliklerini ve ruhsal durumunu anlatır. Bu konuyla bağlantılı olarak Faruk Kalkan, Yeşilçam'ın 1960'lı yıllardan sonra yapılan filmlerde ilk kez sınıfsal sorunlara değindiğini ve sınıf atlama, iyi yaşama umudu taşıyan insanların ilk kez bu dönemde gerçekçi bir şekilde ele alındığını, işçi-işveren ilişkileri, işsizlik sorunu, kenar mahalle çevresindeki insanların dayanışma ve işbirliği içinde olması, kentte başıboşluğa itilmiş, sahipsiz çocukların durumu, töresel gerçeklerle kadının toplumsal konumu, tecavüz edilen kadınlar, ağalık olgusu, toprak



sorunu, köy ve köylülüğe daha gerçekçi yaklaşımların yer aldığını belirtir. Bazı istisna örnekler haricinde (*Göç Üçlemesi, Umutsuzlar...*) gerçekçi, toplumcu-gerçekçi ya da ‘sorunsal’ olarak tanımlanabilecek yapımların, çoğu zaman ‘melodram’ yaklaşımından kurtulamadığını belirtir. Ve Robert Philip Kolker’i hatırlatarak, ‘melodramın her şeyi içine emebileceğini’ belirtir (Kalkan, 1988, s.214).

Sinemanın hem kimliklerin yeniden yaratıldıkları bir alan hem de bu yeni kimliklerin gündelik yaşamda yavaş yavaş yerleştirilmesi için bir araç olarak işlev görmeye başladığını belirten Akbulut, Yeşilçam filmlerinde de bu doğrultuda gericilerle mücadele ederek “geri kalmış” Anadolu’da aydınlanma ateşini yaymaya çalışan idealist genç öğretmenler, doktorlar, kaymakamların boy gösterdiğini belirtir. Anadolu, ‘kalkındırılmayı’ bekleyen uzaktaki ‘bizim köy’ olarak tanımlanır. Bu idealist gençler, ‘doğruyu’ Anadolu’ya öğretmeye çalışırken kimi engellerle (feodalite, ağalık düzeni, töreler vb.) karşılaşsalar da yılmazlar. İyi ve kötünün net biçimde ayrıldığı *Tatlı Dillim* (Ertem Eğilmez, 1972) gibi bazı melodramlarda bu karşıtlıklar, aşk ilişkileriyle işlenir. Bu türün başka çeşitlemelerinde ise Türk sinemasının çatışmadan uzak, uzlaşmaya dayalı yapısı belirgin bir biçimde kendisini gösterir. Zengin ve yoksulların birlikte yaşadığı yalılar, mahalleler, ‘kutsal bütün’e duyulan arzuyu yansıtırlar. Bu filmlerde sınıfsalçelişkiler aşk, sevgi ve evlilik gibi manevi değerlerle çözülür. Özellikle Münir Özkul’lu Adile Naşit’li kalabalık aile filmleri bu türün en güzel örneğini oluşturur. Kalabalık ve yoksul ailenin güzel kızı ile fabrika sahibi babanın oğlu birbirlerine aşık olurlar. Zengin baba, başlangıçta onların evlenmesine karşı çıksa da sonunda sevgi bütün sınıfsal engelleri aşar. Böylece zengin ve yoksul, alt sınıf ve üst sınıf, "kutsal bütün" içinde kaynaşarak sınıfsız bir kitle özelliğini kazanır. Herkes bu bütün içinde ‘ömürlerinin sonuna dek mutlu yaşar (Akbulut, 2012, s.13).

Türk sineması, bu birlik-bütünlük dilini en iyi yaratmış ulusal sinemalardan biridir. Oysa gerçete yaşanan durum bu değildir. Gerçekte görülen, aslında bu tür bir birliğin başarılmadığı ve bir toplum olma konusunda halen sancılıların yaşandığıdır. Yeşilçam ‘ulusal sinema’ olmanın gereği olarak ve kendisini besleyen siyasal, kültürel etkiler nedeniyle ‘birlik’ diline çokça yaslanmışsa da, iktidarların sorunları yok sayma

tutumunu ne yazık ki sinema alanında sürdürmüş, seyircilere bir anlamda ‘birlik’ ve ‘biz’ masalı anlatmıştır. Toplumu tek kimlikle tanımlayan resmi politikaların sinemadaki yansımalarını Yeşilçam’ın söylemlerinde rahatlıkla görmek mümkündür. Toplum tek tip olamamış, gerçekler tarihsel süreç içinde yakıcı sorunlar olarak kendilerini dayatmış, Yeşilçam tüm bu sorunların estetik telafisi olarak ulus-devlet, üst kimlik ve ahlakçı çizgi olarak ideolojik işlevini yerine getirmiştir.

Yeşilçam sinemasının kimliğini oluşturan önemli öğelerden biri de, egemen erkek söylemidir. Kırel, Yeşilçam kimliğiyle ilgili, istatistiki veriler üzerinden de önemli çıkarımlarda bulunur. Kırel’e göre, Yeşilçam, üretim yapanların cinsiyetlere göre yoğunluğu göz önüne alındığında erkek egemen bir sektördür. Dolayısıyla, Yeşilçam erkek egemen kültürün filmler yoluyla tekrar tekrar üretildiği, yaygınlaştırıldığı ya da meşrulaştığı bir üretim alanıdır.

*Kırel (2005, s.169-170) şöyle devam eder:*

*Sektörün başlangıçtan beri yapısal olarak erkek egemen bir oluşumu vardır. Sektörde senaryo yazarları, yönetmenler, yapımcılar erkektir ve filmlerde yaratılan dünyaların da bu oluşuma paralel bir içerikte olması doğaldır. (...) Erkek senaryo yazarlarının yarattığı dünyalar egemendir sinemada. Edebiyat uyarlamalarından yola çıkılarak, canlandırılan romanslar ise erkeklerin ellerinden tekrar yazılarak film haline gelirler. Kadın senaryo yazarlarının azlığı birçok açıdan önemli bir sorundur. Altmışlı yıllarda kadın seyircinin istekleri anlatıyı biçimlendiren en önemli etkenlerden biri olmuştur. Kadın, kendisini saran “sıkışık”, “değişmeyen”, “sıkıcı”, “baskıcı”, “erkek egemen” dünyadan sıyrılmak için sinemaya sığınmıştır. Ancak, muhafazakar kodlar ve erkek egemen bir sinema ortamında yaratılan filmlerin varlığı yüzünden aslında dışarıdaki dünyadan çok fazla uzaklaşmamıştır. Dönemin popüler sinemasında birbirini doğuran ve birbirinden doğan, birbirini üreten bir muhafazakar kodlar egemenliği yaygındır.*

Yeşilçam filmleri baskın bir şekilde, geleneksel cinsiyet rollerini ve kadının eşitsiz toplumsal durumunu onaylayan bir söylemin devamcısı ve temsilcisi olmuştur. Yüksel, bu konuya değişik bir bakış açısı getirerek, sorgulamayı derinleştirir. Melodram ya da ulusal kimlik söz konusu olduğunda dikkat çeken noktalardan biri de, Cumhuriyet’e geçişle yaşanan ve Doğu-Batı, eski-yeni, geleneksel-modern gibi kutuplaşmalarla ve bölünmüşlük-parçalanmışlık hissiyle ortaya çıkan korkunun

simgesel olarak toplumsal cinsiyet kimlikleri alanına, özellikle de kadın kimliğinin kurgulanışına aktarılmış olmasıdır (Yüksel, 2016, s.91). Yani Yeşilçam sineması kadınlık ve erkeklik temsilleri üzerinden modernleşme sürecine dönük ahlaki tutumun ağır bastığı bir söylem geliştirirken, kadın meselesi, genellikle korku ve kaygıların dile getirildiği bir alan olmuştur. Bu söylem, ataerkil ideolojiyi yeniden üretirken, kadını geleneğin, geçmişin, toplumsal kültürel alışkanlıkların güvenli kollarından çıktığı ve ‘yeni’den yana tutum alıp değişime uğradığı takdirde başına gelecekler konusunda uyaragelmıştır. Yeşilçam filmlerinde etkin erkek, edilgen kadın; güvenli aile, tehlikeli ve kötü dışarı, kandırılan, yoldan çıkarılan ve yoldan çıkaran kadın imgeleri bolca kullanılmıştır. Kadın annelik ve bir erkeğin karısı olmak rollerini fedakarca üstlendiği takdirde “iyi”, isyan ettiği, kaçtığı, değiştiği, cinselliğini yaşadığı vs takdirde ise net bir şekilde “kötü”dür. Kuşkusuz sinema, gerçek toplumsal yaşamdan esinlenir; kaynağını orada bulur. Sinemanın beslendiği toplumsal yaşam ve kültürel cinsiyet kodlarındaki eşitsizlikler, yaşam içerisinde kaba veya ince politikalarla örgütlü, meşru ve çoğunluğun rıza’sı ile sürdürülmektedir. Yeşilçam sinemasında kadın karakter üzerinden ulusal/toplumsal birlik sağlanır; diğer yanı sıra bu birliği bozan, tehdit eden de bir kadındır. Söz konusu ‘yıkıcı’ kadın karakter kötü olarak konumlandırılırken, kötülük inşası Batılılık, yabancılık, kentlilik, zenginlik ve seks üzerinden temellendirilir. Aileyi/toplum/ulusu bütünleştirme işlevi üstelenen kadın ise ‘kötü kadın’ın aksine, Doğulu, yerli, taşralı ya da köylü, yoksul ve cinsellik yerine annelik vasıfları ön planda olan kadındır. Arslan, ‘modern ama milli olmaya’ sabitlenmiş Yeşilçam’ın imge ve ses repertuarının aslında Batı’yla mücadeleden çok içeriye, yani ulusal kimliğin kendi içindeki etnik, sınıfsal, cinsel bölünmelere ve çatışmalara karşı işlediğini belirterek önemli bir noktaya dikkat çeker. Yeşilçam’ı daha çok ulusal heteroseksüelliğin üretildiği bir hakim anlatı olarak tanımlar. Bu ‘anlatıda’ sadece neyin kadın, neyin erkek olduğu belirlenmemekte, ama aynı zamanda kadın ve erkek bedeninin sınırları çizilirken, “ulusun bedeni nasıl olmalıdır” sorusuna da cevap verilir. Yani çok fazla taşralı olmayacak, taşralı gibi kaba saba olmayacak, ama aşırı modernleşmeyecek de, çünkü çok fazla modernleşirse ruhunu kaptırabilir. Yeşilçam, Arslan’a göre, züppe aleyhtarlığıyla taşralılığa kilitlenmişlikten koparan bir ulusal beden tarifi yapar (Arslan, 2018, s.49).

Yeşilçam'ın kimliğini belirleyen kültürel öğelerin içinde, seyircilerin Yeşilçam'ın üzerindeki baskın etkisini ve yönlendirmesini belirtmeden geçmek eksiklik olacaktır. Yeşilçam'ın mı seyircisini, seyircinin mi Yeşilçam'ı ortaya çıkardığı sorusuna tek taraflı bir yanıt vermek olanaksızsa da, ağır basan görüş, Yeşilçam seyircisinin sanıldığı kadar “pasif bir seyirci” olmadığıdır. Kırel, bu konuyu “tanıdıklık” ve “aşinalık” kavramlarıyla açıklar: Yeşilçam anlatısının oluşumunda seyirci beklentisi önemli bir değişken olarak karşımızdadır “Aşinalık” ve tekrar olgusu Yeşilçam anlatısının önemli dayanaklarından birini oluşturur. Kendilerini saran dünyanın hızla değiştiğini gören seyircinin kendini güvende hissedebilmesi için kimi şeylerin aynı kaldığını hissetmeye ihtiyacı vardır. Bu bakımdan, seyirci ile Yeşilçam filmleri arasında yaşanan ilişki aslında etkin bir oyun oynama haline benzer. Yeşilçam filmlerindeki anlatının abartılı özelliğinin ve gerçekliğe uygunsuzluğunun farkında olduğu kabul edilebilecek seyircinin yaşadığı şey; tarihsel, toplumsal, ekonomik hızlı değişimlerin anaforu karşısında filmlerin anlattığı “bilinen” ve “tanıdık” dünyada soluklanmak isteğidir (Kırel, 2005, s.118).

Dolayısıyla Yeşilçam'ın ayaklarını bastığı bu seyirci kitlesinin, geleneksel kapalı toplum yapısı içinde yaşayan ve sinemayla ilk kez karşılaşan insanlardan oluştuğu ve Yeşilçam'ın, bu seyirci kitlesini merkez almak zorunda kalmış olan bir sinema olduğu belirtilebilir.

#### **2.3.4. Yeşilçam Sinemasının Ekonomi-Politiği**

Çalışmanın ilk bölümünde belirtildiği gibi, Cumhuriyet'in ilk yıllarından 1950'li yıllara kadar az sayıda yapım ve dağıtım firmasının faaliyeti söz konusuysen, Türk sinemasının Yeşilçam dönemi olarak belirlenen yıllarında bölge işletmelerinin baskın olduğu bir yapım ve dağıtım ağı oluşmuştur.

Türk sinemasının özellikle sinema-seyirci bütünleşmesi anlamında en parlak dönemi sayılan Yeşilçam sineması sürecinde, “1961 yılında İstanbul'da 68'i kapalı, 145'i açık hava sineması olmak üzere toplam 213 sinema salonu varken, bu sayı yetmişli yıllarda daha da artarak, toplam sayı 137'si kapalı, 236'sı açık olmak üzere 373 salona ulaşmıştır (Kırel, 2005, s.40-41). Bu durum 70'li yıllara kadar böyle devam

etmiş, ancak 70'li yılların sonuna doğru, üretilen film sayısı anlamında ciddi bir düşüş yaşanmıştır. Bu durumun yaşanmasında yaşanan siyasal krizin yanında, televizyonun evlere girmesi ve ailelerin sinema salonlarından çekilmesi belirleyici olmuş, yürürlüğe giren sansür yasasının da etkisiyle, bu sürecin sonunda Yeşilçam'ın parlak yılları sona ermiştir.

1960'lar, sinema sektöründe işletmeci egemenliğinin kurulduğu yıllardır. Erus'a göre; bölge işletmecileri aracılığıyla Anadolu'daki seyirci, merkezde yani İstanbul'da ne tip filmler üretileceğini belirlemeye başlamıştır. Böylece Türk sinemasını -sermaye ya da devlet desteği olmaksızın- bir şekilde seyircinin belirlediği görülmektedir. Anadolu seyircisinin nabzını tutan bölge işletmecileri bu dönemde sektörün önemli bir finans kaynağı ve dolayısıyla egemen aktörleri haline gelmişlerdir. Bu dönemde yerli film üretimi ve seyirci sayısının artmasında bölge işletmeciliği sisteminin önemli bir rol oynadığı inkar edilemez. Ancak bölge işletmeciliği, sektörün büyümesinde sağladığı avantajlar kadar, Yeşilçam'ın ticari sinemadan sanatsal sinemaya doğru gelişim göstermesine de büyük oranda ket vurmuştur (Erus, 2018, s.15). Çok uzun bir dönem varlığını sürdüren bölge işletmeciliği sistemi, 1970'lerden itibaren özellikle televizyonun gündelik hayata giderek egemen olmasıyla birlikte aşılmıştır. Televizyon, çok daha ucuz bir eğlence olmasının yanı sıra, 70'li yıllar boyunca sokakları teslim alan çatışma ve kaosun etkisiyle evlerine kapanan seyirci kitlesini çatışmalı ortamın risklerinden de uzak tutmaya yaramıştır. Özellikle 60'lı yılların "aile eğlencesi" olan sinemanın yerini hızla televizyon ele geçirmiştir.

*İstanbul ve Anadolu üzerinden sektörü denetim altında tutan ve büyük oranda yön veren sistem hakkında Erus (2007, s.8) şu bilgileri vermektedir:*

*En büyük pazar olan İstanbul'da, başlıca sinema salonları, kombin adı verilen sistemde üç, dört yapımeviyle sezonluk anlaşma içindedir. Bu salonlarda yapımcılar bütün sezon boyunca sadece kendi filmlerini gösterirler. Bunu yaparken de riski azaltacak şekilde yüksek ve düşük maliyetli filmleri bir liste halinde sunarlar. Bu sinemalardaki ilk gösterimler filmin çoğu zaman maliyetini çıkarır. Sezonun 36 hafta sürdüğü ve bir filmin çoğunlukla bir, nadiren iki veya üç hafta gösterildiği bu yıllarda, kombin veya ayak sistemi adı verilen bu yapı, yapımcının iyi ve kötü çok sayıda filmi göstermesine olanak verir, riskleri azaltarak yapımcıları ayakta tutar.*

Yeşilçam'ın hitap ettiği seyirci kitlesinin ikinci büyük ayağı olan Anadolu'da ise dağıtım, önceleri bizzat film yapımcılarının görevlendirdiği kişiler tarafından yapılmıştır. Bu kişiler film kopyalarını şehir şehir dolaşır dağıtmış, bilet satışlarından %50 civarı komisyon toplayarak bunu yapımcı şirkete getirmiştir. Pursantaj ismi verilen bu sistem, 1950'lerden sonra zamanla bölge işletmeciliği sistemine dönüşmüştür (Erus, 2007, s.8).

Bölge işletmeciliği sisteminde belirleyici aktör, dağıtımcıdır. Bölge işletmecileri, yapımcılara seyircinin taleplerini ileterek, daha çok yıldız oyuncu üzerinden film sipariş ederler. Ismarlanan bu filmlerin yanında, “çerez” sayılabilecek ve çok daha ucuza mal edilen filmler de eklenerek bir liste oluşturulur. Memduh Ün, Hakan Erkılıç ile görüşmesinde bu süreci şu şekilde anlatır: “... biz daha evvelden işletmeciyile bir anlaşma yapıyorduk. Ben şu starları oynatacağım, kim tutuluyorsa, Ayhan Işık, Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit... Dört film yapacağım bana avans ver. Sen bunun altına kofti filmler alacaksın, listeni yapacaksın” (Erkılıç, 2003, s.95-96).

*Ayça (2016, s.175-176) da bölge işletmecilerinin sektördeki 'patron' konumunu doğrulayacak bilgiler vermektedir:*

*Anadolu'nun bölge işletmeleri seyircinin eğilimine göre İstanbul'daki yapımcılara sipariş vermekte, hangi başoyuncuları istediğini bildirmektedir. O oyuncular üzerine yatırım yapmakta, para koymaktadır. Başoyuncular mitik-tipler, proto-tipler olduğu için zaten öyküler de az çok belirlenmiş olmaktadır. Gerisi bir çeşit meddahlık işlevini (rolünü, konumunu) üstlenmiş Yeşilçam'ın seçeceği tür ve öykü çerçevesinde oyuncunun (prototip-mitos) “maceralarıdır” (...) Halk “Türkan”ı istediğinde, “masalcı Yeşilçam” uygun “Türkan öyküsü” anlatır, halk Cüneyt'i ya da Yılmaz'ı istediğinde de Yeşilçam bir Cüneyt ya da Yılmaz öyküsü anlatır.*

Yeşilçam'ın ekonomi-politiği büyük özel sermayelere ya da devlet desteğine dayanmamış, yapımcıların hatırı sayılır sermayelerle değil, el yordamıyla, imkansızlıklarla, borçla girdikleri ‘film çevirme’ işinde, esas yatırım sahibi ve dolayısıyla belirleyici olan küçük Anadolu sermayedarları olmuştur. Dolayısıyla Yeşilçam daha çok ‘kendi yağıyla kavrulan’ bir yapı kurmuş, bir düzen kurmasıyla birlikte tüm kadrolarıyla, sinema dilini yaratmasıyla vs. sektöre dönüşmüş, ancak küçük mali bütçelerle hareket etme zorunluluğu nedeniyle bir endüstriye dönüşmemiş,

dışa açılmayı hayal bile edememiştir. Öte yandan, 1970'lerin sonundan başlayarak ve özellikle de 1980'lerde seyirci sayısı azalmış, bölge işletmecileri ve salon sahipleri sıkıntılı bir döneme girmiştir. Yaşanan mali buhran nedeniyle bölge işletmecileri yapımcılara avans veremez duruma gelmiş, pek çok yapımcı firma iflas etmiştir.



### **3.YEŞİLÇAM YILDIZ SİSTEMİ: ELEŞTİREL BİR BAKIŞ**

Bu bölümde sinema literatürüne İngilizce’de famous, celebrity, star gibi sözcüklerle kullanılan, Türkçe’de ise şöhret/şöhretli, ünlü, meşhur, yıldız gibi birbirine yakın anlamlar içermekle birlikte birbirinin yerine de kullanılabilen “yıldız” konusu ele alınacaktır. Türkçe’deki kullanımıyla sinema dünyasındaki ünlü, meşhur, şöhretli kişiyi ifade etmek üzere yıldız kelimesinin tercih edilmesi, diğer sözcüklerin içerdiği anlamları bünyesinde toplamış olmasından kaynaklıdır.

Yeşilçam Yıldız Sistemi: Eleştirel Bir Bakış ana başlığını taşıyan bu bölümde öncelikle Sinemada Yıldız İmgesi incelenecek; yıldız imgesinin yaratılış mekanizmaları, yıldız/mit, yıldız/din, yıldız/kitle iletişim araçları arasındaki ilişkiler, seyircinin yıldız imgesiyle ilişkileri çeşitli açılardan ele alınarak, yıldız imgesinin toplumsal cinsiyet rolleri açısından değerlendirmesi yapılacaktır. Yıldız Sistemine Dönük Kuramsal Yaklaşımlar alt başlığında ise konunun kuramsal çerçevesi çizilmeye çalışılarak, literatürde bu olguyla ilgili çalışmalara hakim olan temel yaklaşımlar ele alınacaktır. Bölümün üçüncü ara başlığı, yıldız sistemini kurumlaştıran ve dünya sinemasına yayan Hollywood örneğine ayrılmıştır. Tarihsel olarak Hollywood yıldız sisteminin inceleneceği bu kısımda, başlangıcından ve ilk Amerikan yıldızlarının çıkışından itibaren yaşanan süreçler ve yaratılan sektörel şöhret araçları üzerinde durulacaktır. Bu bölümün son başlığı, Yeşilçam yıldız sistemine ayrılmıştır..

Bu bölümün esas sorunsalı, Yeşilçam Yıldız Sistemi başlığı altında incelenmiştir. Yeşilçam’da yıldız ve yıldızlaştırma sürecinin nasıl doğduğu ve geliştiği, özgünlükleri, Yeşilçam’da yıldız/seyirci ilişkisi, Yeşilçam’da ilk yıldızlardan yıldız sistemine geçiş süreci ve Yeşilçam sinemasının ‘kare ası’ olarak bilinen Şoray, Girik, Akın ve Koçyiğit üzerinden dönemin popüler yıldızlarının değerlendirilmesi yapılacaktır.

#### **3.1. SİNEMADA YILDIZ İMGESİ**

Yıldız, gerçek bir insan değildir. Yıldız, daha çok bir imajdır; bu imaj kurgusal, dolayısıyla yapay bir üretilmiştir ve seyircide gerçeklik yanılsaması yaratır. Yıldızın imajı, bir anlamda onun seyirciye sunulan yüzüdür ve bu yüzü yaratmak, seyircide



hayranlık uyandırmak, hafızasında kalıcı kılmak, bir ekip çalışmasını gerekli kılar. Yıldız imajının arkasında bedeniyle yıldızın kendisi ve imajı sürekli yeniden üretmek ve canlı tutmakla sorumlu olan bir ekip vardır.

Bu bölümde başlıklar halinde, gerçeği olduğundan farklı gösterme ve gerçeğin görüldüğü gibi olduğuna inandırma sanatı olan imaj yaratımı açısından yıldızın değerlendirmesi yapılacak, yıldız-seyirci ilişkisi incelenecek ve bir arzu nesnesi olarak konumlandırılması itibariyle toplumsal cinsiyet rolleri açısından yıldız olgusu değerlendirilecektir.

### **3.1.1.Kurgusal Bir Ürün Olarak Yıldız ve İmajı**

Yıldız olgusu kapitalist toplumun bir ürünüdür; sinemanın endüstrileşme safhasında ortaya çıkan ve basın-yayından başlamak üzere, sinema ile atbaşı gelişen kitle iletişim araçlarının varlığını şart kılan bir olgudur. Yıldız, aynı zamanda toplumun sosyal, kültürel, hatta psikolojik ihtiyaçlarının bir ürünü ve göstergesidir. Yıldız imajı, yapımcılar tarafından hedef kitlenin ihtiyaçları doğrultusunda yaratılan bir idol/kimlik olarak seyirciye sunulur.

Kapitalizm, yıldızı endüstriyel bir meta biçiminde kurgular ve sunar. Bu açıdan ele alındığında, yıldızın belli bir standartta üretimi ve tüketiminin tamamen piyasanın arz-talep yasasına göre gerçekleştiği görülür. Dolayısıyla yıldızın üretilen ve tüketilen bir meta olarak sunumu, toplumun “modern” olma özellikleriyle de ilintilidir. Jeanniere, “modern”i “kendinden söz edilen ve satılan her şey” olarak tanımlamaktadır (1994, Akt. Yüksel, 2001, s.24). Modern toplum, kapitalist üretim tarzına sahip toplumdur ve tüm meta üretimi arz-talep ortamında karşılıklı olarak bağımlılık ilişkisi içindedir. Yıldızlar da ancak talep gördükleri oranda var olabilir, aksi halde kitle tarafından yok sayılırlar.

*Bu konuyu Kirel (2010, s.63-64) şöyle özetler:*

*Yıldız, beğenildiği süreç içinde zirvede kalır. Bu yüzden, imgesi ile imgesinin çağrıştırdıkları gözden geçirildiğinde vaat ettiklerine ve temsil ettiklerine odaklanarak birlikte yorumlanmalıdır. Yıldızların sinema endüstrisinin işleyişinin vazgeçilmez ögesi olarak var olma nedenleri ve var edilme biçimleri kolektif bir arzunun sonucu olarak yorumlanabilir.*

Yıldız olgusu da zaman içinde değişime uğramaktadır. Klasik sinemada yıldızlar güzellik değerleri ya da karizmatik kimlik temsilleriyle sıradan insandan farklı, gizemlilik haresiyle çevrili ilahi bir konumda sunulur. Televizyonun egemenliğinin hüküm sürdüğü günümüzde ise bu yaklaşım değişmiş, televizyon içerikleri gündelik yaşamın parçası haline gelmiştir. Artık televizyon görüntüsüyle kendi bedenimiz ve etrafımızdaki bütün evren bir kontrol ekranı haline gelmiştir. Görüntü medeniyetinin gündelik hayatımızı işgal ettiği bu dönem aynı zamanda sıradan insanın tarih sahnesinde yükseldiği dönem olmuştur. “Gözetleme evleri” tarzı programlar aracılığıyla sıradan insanlar, geçici ya da anlık da olsa yıldızlık konumuna ulaşmaktadır (İmançer, Bilis, Yılmaz, 2006, s.102). Kaldı ki sadece televizyon değil, iletişim ve bilişim devriminin sağladığı gelişmeler sayesinde sosyal medya da youtuber, instagram vs fenomenleri yaratmakta, kendi yıldızlarını sürekli üretmekte ve bir yandan da tüketmektedir. Günümüzde adeta şöhretin sıradanlaşması gibi bir durum yaşanmaktadır.

Tam bu noktada Rojek’in farklı bir önermesi vardır. Rojek, atfedilmiş şöhretin sıkıştırılmış, yoğunlaştırılmış bütün biçimleri için şöhretimsi sözcüğünü önerir. Şöhretimsileri şöhretlerden ayırır; çünkü şöhretler genellikle toplum içinde daha uzun ömürlü ve kalıcı oldukları halde, şöhretimsiler, sahnelenmiş sahiçilik ve kitle iletişimi çerçevesinde düzenlenen kültürlerin aksesuarlarıdır. Piyango talihlileri, düdükcüler, bir kerelik mucize yaratanlar, pusucular, spor sahalarında çırılçıplak soyunanlar, bir kerelik kahramanlar, toplumdaki saygın kişilerin sevgilileri, bir gün için medyanın ilgisini üzerlerinde toplayan ve ertesi gün unutulmuş daha başka tipleri, şöhretimsilere örnek olarak gösterir. Anlık bir ün kazanmak ve sonra da halkın bilincinden hızla silinmek şöhretimsilerin doğasında vardır. Yavaş yavaş gözden düşmek, şöhretimsi statüsünün kaçınılmaz kaderidir, ancak istisnai durumlarda kimi şöhretimsiler bir derece uzun ömürlülük elde edebilirler. Şöhretin, kitsch<sup>15</sup> kültürünün bir sonucu olarak ortaya çıkması konusunda ise Rojek, kitsch kültürünün, uydurulmuş yeniliklerin ve medya tarafından düzenlenmiş planlı sansasyonların etkilerinin, normatif düzenin uzlaşımını oluşturduğu bir kültür olduğunu belirtir. Kitsch kültür, kültürel kimlik ve etkileşimin

---

<sup>15</sup>Kitsch, var olan bir tarzın aşağı bir kopyası olan sanatı sınıflandırmak, ifade etmek için kullanılan Almanca bir terimdir (Kaynak için bkz. <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/275514>).

inşa edilmiş doğasını, normatif toplumsal karşılaşmaların bir a priori'si olarak saptayarak, gerçekliği üstü örtük biçimde inkar eder ve şöhretimsileri doğal olarak yaratır (Rojek, 2003, s.23-26).

Daniel Boorstin, 1962 yılında yazdığı ancak iki yıl sonra yayınlanan *Image* isimli kitabında yıldızı, sahte bir olay olarak niteler. Onlar, yalnızca tüketim nesnesi olmadıkları gibi, gerçek ya da anlamlı da değildirler. Yeteneği ya da kendine özgü bir üstünlüğü olmasa da yıldız, ünlüdür. Ünlü olmak, örneğin, saçma farklılıkların görünüşünün pazarlanmasıdır. İlan edilmiş ve sunumu yapılmış ticari bir markadır. Yani yıldızların marka değeri vardır (Akt. Dyer, 1986, s.14). Bu noktada akla Baudrillard'ın ünlü simülasyon kuramı gelmektedir. Kaldı ki Baudrillard bu kuramı ortaya koyduktan sonra geçen zamanda, simülasyon ve gerçeklik arasındaki çizginin daha da silikleştiğini belirtmek mümkündür. Baudrillard'a göre, simülasyon dünyanın her yerindedir ve artık gerçeklik tartışmalıdır. Baudrillard (2001, s.29), "Disneyland bütün simülark düzenlerinin iç içe geçmiş olduğu kusursuz bir modeldir" derken, Amerika'nın mı Disneyland'ın mı gerçek olduğunu tartışmaya açar. Bu bağlamda yıldızlar söz konusu olduğunda ise, gerçek benlik yoktur ve topluma sunulan imaj tamamen kurgusal bir yaratımdır. İzleyicilerin yıldızla kurdukları bağlar hayali ilişkilere dayalıdır.

Yıldız imajına dair araştırmaların hemen hepsinde medyanın önemini altı çizilir. Çünkü yıldızın hayranlarıyla ilişkisi reel bir ilişki olmayıp, temsil aracılığıyla gerçekleşir. Bu temsili kitle iletişim araçları yani medya sağlar. Dolayısıyla imajı hedeflemeyen amaç dışı karşılaşmalar, hayranları çoğunlukla hayal kırıklığına uğratar. Şöhretin topluma sunulan yüzü, her zaman gerçekle uyumlayabilir. "Sahne, ekran, sesli iletişim ve basılı kültür, şöhret kültürünün çeşitli ifade tarzlarını ifade eden başlıca kurumsal düzeneklerdir. Bunların her biri şöhretle izleyici arasındaki uzaklığı önkoşul olarak görür. Aslında şöhret kültürü, baskın biçimde bir yüzeysel ilişkiler kültürüdür" (Rojek, 2003, s.51). Dolayısıyla yıldızla hayranları arasındaki ilişki son derece soyut ve hayali bir ilişkidir. Bu ilişkinin içeriği ise, ticari çıkarların gereklerine göre biçimlenir. Yıldızlar, toplumun bilinçaltı arzularının ifadesi olduğu kadar, yıldızın imajı da toplumun popüler kültür tarafından kışkırtılmış olan bu arzu ve fantezilerinden izler taşır.

### 3.1.2.Seküler Seyircinin Tapınma Nesnesi: Yıldız

Yıldız ve seyirci ilişkisinde ve toplumun yıldızı tanımlama biçiminde, dinsel alana ait kutsallaştırma, tapınma gibi davranış ritüellerinin izlerini bulmak mümkündür. Çünkü yıldız, aynı zamanda toplumsal bir olgudur. Ve toplumsal bir olgu olarak kökenleri eski çağların başlarına kadar götürülebilir. Seyircinin, yıldıza hayranlık ve bağlılığının tapınma biçimine varması, aşırı duygusal bağımlılıklar, yıldızla karşılaşıldığında kendinden geçme, bayılma gibi durumlar yaşanabilir. Bu davranışlar yüksek düzeyde özdeşleşme durumuna dönüştüğünde hayranın, yıldıza benzemek için estetik ameliyat olmasına kadar varabilmektedir. Seyirci, yıldızın şahsında gerçek hayatın zorluklarından kaçarak, kendini onun başarılarıyla özdeşleştirerek arzularını tatmin etmek istemekte, ancak arzuları doyumsuz kalmaya mahkum olduğundan, hayranlık kolayca nefret ilişkisine dönüşebilmektedir. Hayranı oldukları ve patolojik bir hayali ilişki kurdukları yıldızı öldürme, saldırıda bulunma gibi pek çok örnek yaşanmıştır. Kimi hayranlar yıldızların Tanrı benzeri insanüstü özellikleri olduğunu varsaymakta, onları idol, mit ya da olağanüstü varlıklar gibi kurgulamaktadırlar.

*Yazar (Rojek, 2003, s.57) Şöhret adlı kitabında seyirci-yıldız ilişkisinde yer yer dinsel tapınma biçimleriyle benzerlikler bulunduğunu öne sürmektedir.*

*(...) bütün toplumlarda ayinler, efsaneler, ilahi biçimler, kutsal ve saygı duyulan nesnelere, simgeler, kutsanmış insanlar ve kutsal mekanlar olduğunu gösterir. Her bir kategori, yaşantıyı örgütleyen, belli davranış ve yaşantı türlerine kutsal ya da olağanüstü anlam bahşeden kendine özgü bir morfolojiye bağlıdır. Bu morfolojileri kurucu dahil etme ve dışarıda bırakma ilkeleri olarak düşünmek akla yatkındır. Aslına bakılırsa tüm dini sistemler en nihayetinde bu ilkeler üzerine kuruludur. Seküler toplumda kutsal, örgütlü dinsel inanç yananlamını yitirir ve kült tapınma nesnelere dönüşmüş medya şöhretlerine bağlı hale gelir. Büyü, genellikle şöhretle bağdaştırılır ve şöhrete sıklıkla hastaları iyileştirme ve geleceği görme güçleri atfedilir. Rock konserlerinin dinleyicilerde yarattığı esriklik ve kendinden geçme hali, kimi büyü ayinleriyle karşılaştırılabilir.*

Rojek'in de vurguladığı büyüdü dünya, sinemanın pırıltılı 'büyülü' dünyasıyla gerçekten de bazı benzerlikler gösterir. Büyünün esrik ve sağaltıcı güçler içerdiği, başka bir dünyanın kapılarını açtığı, bu dünyada –tıpkı Hollywood gibi- her şeyin olanaklı

olduğu, insana sınırsız bir özgürlük ve güç bahşedildiği doğrudur. Ne de olsa sinema da dinsel alan gibi, insanüstü ve düşünle gerçek arasındaki engellerin kalktığı bir bilinçaltı alanı olarak tanımlanabilir. Din bir yandan toplum için hedef ve birlik yaratacak bir kutsallıklar alanı yaratırken, diğer yandan da toplu coşkunluk için bir çıkış yolu sunar. Toplumsal bir kendinden geçme, kendinden vazgeçme, kutsal ve insanüstü/ötesi bir ideale bağlanma durumu yaşanır. Popüler kültürün yarattığı dev ikonlar karşısında yaşananlar da benzerdir; sıradan insanın Michael Jackson, Elvis Presley, Elizabeth Taylor, John Lennon, James Dean karşısındaki durumu böyledir.

Rojek'e göre; dinsel pratik ve şöhret kültürleri arasında dikkate değer kısmi yakınlaşmalar olduğu hipotezini güçlendiren çok sayıda çarpıcı koşutluk vardır. Seküler toplumda hayranlar, şöhret kültürünün kendilerine ait yadigarlarını toplama yarışındadır. Hollywood'un ilk günlerinden beri hayranların, film yıldızından kullandığı sabunu, çiğnediği sakızı, sigara izmaritlerini, rujunu sildiği mendilleri, hatta bahçesinden bir tutam çimen istedikleri bildirilmektedir. Seküler toplumda şöhret yadigarları Andy Warhol'un ıvır zıvır koleksiyonundan Jacqueline Kennedy'nin eşyalarına ve Prenses Diana'nın elbiselerine dek değişiklik gösteren çok çeşitli malzemelerdir. Hepsi de fahiş fiyatlara alıcı bulur. Hayranlar şöhretlerden tercihen kendilerine yazılmış "kişisel" bir mesaj da içeren imzalı notlar ve fotoğraflar almak için can atarlar. Şöhretlerin araba, giysi, ayakkabı, yatak ve gitar gibi eşyalarına çok değer verilir. Şöhretlerin evleri birer tapınak gibi korunur ya da bunlar satışı sunulduğunda, şöhretle bağdaştırıldığı için değerleri artar. Graceland'a Elvis Presley'in Tennessee'deki evine gitmek, hayranlar için Hristiyan hac yolculuğuna benzer. Bir yılda burayı 750.000 kişinin ziyaret etmesi gerçekten dikkate değerdir; bu rakam, Beyaz Saray'ın toplam ziyaretçi sayısını rahatlıkla gölgede bırakır. Kaldı ki şöhretin metalaşmasına ölüm bile engel olamaz. Halk arasında Hollywood'un Valhalla'sı<sup>16</sup> olarak bilinen mezarlık, Hollywood'un pek çok yıldızının son istirahatgahıdır. Mezarlığın ismi "Forever

---

<sup>16</sup>Valhalla, İskandinav mitolojisinde ölen savaşçıların, Tanrı Odin'in de evi olan Asgard'da gideceği görkemli salondur. Bu salon, Tanrılar sofrasında edebi zaferin kutlandığı, ölümsüzlüğün simgesi olan bir yerdir. Vikingler savaşçı bir millet olduklarından dolayı dini inançları ve kültürlerindeki mitolojik figürler savaşçıları ve savaşta ölenleri yüceltecek niteliktedir (Kaynak için bkz. <https://www.tarihisanat.com/iskandinav-mitolojisi/>).

Hollywood” (Sonsuza Dek Hollywood) olup, bu mezarlıkta astronomik rakamlarla yer satın alınabilmekte, cenaze töreninde mevtanın video ve fotoğrafları dev ekrandan gösterilmekte, şöhretle ahirette komşu olmanın bedeli çok daha yüksek meblağlarla ifade edilebilmektedir. Mezardan toprak almak, çalınan mezar taşları, Charli Chaplin’in cesedinin çalınması, karşılığında fidye istenmesi ve şöhretlerin öldüğüne inanılmaması gibi durumlar sıklıkla yaşanır (Rojek, 2003, s.62-65).

Benzer bir mantıkla, Neal Gabler de kendini Tanrı’ya adamakla şöhrete tapınmak arasında bir “ahlaki eşdeğerlilik” olduğunu iddia eder (Gabler, 1998, Akt. Rojek, 2003, s.62). Böylelikle şöhret kültürünün, din ve büyüün geri çekilmesine seküler toplumun yanıtı olduğunu öne sürer. Şöhret kültürü artık her yere yayılmıştır ve başlıca senaryoları, gösteri aksesuarlarını, konuşma kurallarını ve kültürel ilişkilerin inşasında kullanılan öteki kaynak malzemelerini belirler. Şöhretin, Batı’da “Tanrı sonrası” seküler toplumda tanınma ve aidiyetin örgütlenmesinde başlıca dayanaklardan biri olduğu görülmektedir. Kaldı ki din de şöhret mekanizmalarını kullanır.

*Bu konuda Rojek’in (2003, s.103) izlenimi şöyledir:*

*Şöhret kültürü, doğası gereği şişkinleşme eğilimindedir. Çünkü her zaman daha büyük ve daha parlak olma yönünde baskı vardır. Örgütlü dinin kendisi de bu eğilime yenik düşmüştür. Papa II. Jean Paul 1995’te 276 kişiyi azizlik mertebesine yükseltmiş, 768 kişiyi de kutsamıştı. Bu, yirminci yüzyıl papalarının tümünün kutsadığı insanların sayısından daha fazladır. II. Jean Paul’un uçağından indikten sonra toprağı öpme ritüelini aksatmaksızın yaptığı dünya turlarında, kitlesel yürüyüşleri ve camlı televizyon bağlantılarının sahnelenmiş sahiciliğinde, Hollywood’un ve rock endüstrisinin şöhreti kamuya sunmak için incelikle tasarladığı araçların ve oyunların pek çoğunun ödünç alınıp kullanıldığı açıkça görülür.*

Rojek, sonuç itibariyle şöhret kültürünün, dinin yerini alamayacağını, şöhret kültürünün daha çok, dinsel tanınma ve aidiyet süreçlerinin günümüzde harekete geçirildiği ortam olduğunu belirtir. Bu ortamın daha önce dinin işaret ettiği yükseliş ve düşüş törenlerini benimsemiş olması, burada konu dışıdır. Asıl mesele, bu ortamın her yere yayılmış olmasıdır. Günümüzde benliğin kamusal yaşama sunulmasında “izlenim yönetimi”nin senaryolarını, suflelerini ve yardımcı araç gerecini sunma konusunda şöhret kültürünün belki de tek rakibi aile olmaktadır (2003, s.103).

Seçil Büker ise, yildizlari “iktidarsiz seçkinler” olarak tanımlar. Belli bir kişinin geniş bir kitlede koşulsuz hayranlık ve çekicilik uyandırması sonucu sahip olduğu etki alanı, onu se kinleştirip biricik kılarken, bu sürecin bir iktidara dönüşmediği de ortadadır. “Yıldız gibi yaşamak” içine işleyen bir alışkanlık halini alır, o artık seçkin bir kişidir. Kurumsal iktidara sahip değildir, ama buna sahip olanlardan daha muktedirdir,  nk izleyici ona tutulmuştur” (Büker, 2003, s.161). Büker, ayrıca kültür endüstrisi yaklaşımının tersine sistemi yadsımamakla birlikte, seyirci ve seyircinin seçimlerini daha merkezi bir yere koyarak, sistemin sadece adayları sunduğunu ve seçimi seyircinin yaptığını belirtir (2003, s.161).

### **3.1.3.Toplumsal Cinsiyet Rollerini Açısından Yıldız**

Sinema endüstrisinde yıldız olabilmek için yetenek kadar -hatta ondan daha fazla- fiziksel çekicilik de önemlidir. Yıldız, erkekse yakışıklı, kadınsa güzel olmak zorundadır; istisnalar genel kuralı bozmaz. Kuşkusuz her çağda güzellik, fiziksel çekicilik l leri de değişir. Ancak değişmeyen tek Şey, toplumun yıldızlaştırdığı kişilere aynı zamanda bir arzu nesnesi olma konumunu da yklediğidir. Yıldız, yapay imaj üretimi ve nesneleştirmenin endüstriyel hale gelmesi itibariyle, iktidarın insan’ı Őeyleřtirmesine, seyir nesnesi haline getirmesine, insanı toplumun sıradan yeleri arasından çekip alıp ilahlaştırırken gösteri toplumunun kölesi haline getirmesine verilebilecek en güzel örnektir.

Kapitalizm emek, yani artı değer sömürüsünden yola çıkan genel bir metalaştırma sürecidir.  ocuk bedeni, kadın bedeni, insan beyni, psikolojisi, duygu dünyası, hayvanlar, yeraltı suları, ormanlar, doğa, hava, uzay, akla gelebilecek her Şey kapitalizm tarafından metalaştırılmıştır. Kuşkusuz bütün bunların başında insan gelmektedir; yani yaşam. İnsanlık tarihi boyunca baskıcı iktidar aygıtlarına dönük analiz ve tespitler yapılagelmiştir. Günümüzde herhangi bir sorun vesilesiyle bu tespitlerde “biyopolitika” teriminin sıklıkla gündeme gelmesi tesadüf değildir.

Biyopolitika kavramının mucidi Michel Foucault değildir; kavramın soy kütüğüyle ilgili çalışmalar, bu kavramın farklı bağlamlar ve zamanlarda birçok kez kullanıldığını göstermiştir. Ancak biyopolitikanın içeriğini ve gücünü belirleyen,

Foucault olmuştur; kavram siyaset kuramı arenasında bir devrim etkisi yaratmıştır. Zira kavramın ardındaki iddia güçlüdür: Foucault, iktidarın odağının, sadece ve sadece yaşama, yaşamın biyolojik yapısına, potansiyellerine yoğunlaştığını, bu potansiyeller üzerinde uzmanlaştığını belirterek siyaset bilimi açısından olağanüstü bir ufuk açar.<sup>17</sup> Yıldız, biyopolitika kavramı bağlamında düşünüldüğünde, ‘biyo’ üzerinde yürütülen politikaların insanın ruhuna, bedenine en ayrıntılı ve incelikli şekilde uygulanması, insanın maske, kişisel ruhun bir hiç haline getirilmesidir. Kadın bedeni çok daha fazla böyle değerlendirilir. Kadın yıldız, bütünen bedeni, parça parça bedeninin tüm öğeleriyle bireylerin değil toplumun kullanımına açık bir arzu nesnesi olarak gösterilir, sergilenir, yapılır, bozulur ve yeniden üretilir.

Baudrillard da (1997) konuya kitle iletişim araçlarının ürettiği gerçeklik açısından yaklaşır; erillik ve dişilik modelleri arasındaki cinsiyet farklılığının, cinslerin farklılaşmış doğasından değil, aksine sistemin farklılaştırıcı mantığından doğduğunu belirtir. Günümüz tüketim kültürü içinde model alınan yıldızlar farklılaştırılmış cinsiyet kalıpları içinde aynı zamanda tüketimi düzenleme işlevi de görür. İdeolojisi tüketimin gereklerine göre düzenlenen kitle iletişim araçlarında yer alan eril model rekabetçi, seçici erdemi simgeler. Dişil model ise kadının kendi kendisinden hoşlanması ve narsistik kendine ilgiyi telkin eder. Bu bağlamda yıldızlar örnek resimler olarak toplumun arzu ve ihtiyaçlarına uygun rol tanımları içinde imajlarını kurarken, aynı zamanda ekonomik bir işlevi de yerine getirirler (Akt. İmançer, Bilis, Yılmaz, 2006, s.112).

Özellikle kapitalizm ile birlikte doğanın dönüştürülmesi ve metalaştırılması süreci, kadın bedeninin de doğasını değiştirmiş ve metalaştırmıştır. ‘Güzellik’ uğruna her türlü cerrahi ve kimyasal işlemle kadın bedeni, tüketim kültürünün arzu nesnesi haline getirilmiş ve fetişleştirilmiştir. Yıldız, diğer kadın karakterlerden farklı olarak tüm arzuların, çelişkilerin, kavgaların merkezindedir. Elde edilmek istenen, uğruna

---

<sup>17</sup> Biyopolitika tıpkı bir salgın gibi, ötenaziden ırkçılığa, kürtaj ve öjeni tartışmalarından güvenlik mekanizmalarına, cinsellik ve toplumsal cinsiyet rollerinden sağlık ve eğitim politikalarına, gen araştırmalarından, borçlandırma stratejilerine, maddi olmayan emek ve esnek çalışma rejimlerinden, mülteci ve göç sorununa kadar birçok alana bulaşmıştır. Ne kadar farklılık arz ederse etsin, tüm bu bulaşma alanlarının buluşma noktası ise Michel Foucault’dur. Bunun nedeniyse Foucault’nun biyopolitik ufkunun çok boyutluluğudur (Bkz. Kartal, 2017, s.7-8).



sahiplik savaşı verilen, ‘en güzel’, ‘en masum’, ‘en seksi’ gibi sıfatlarla erkeğin ya da erkekte temsilini bulan toplumun arzularını en harekete geçirendir. Popüler kültür, kadın bedenini sadece seyredilen, gösterilen, sunulan bir konuma indirger; kadın bedeni her vesileyle teşhir edilir.

Yıldız, biraz da bedenidir ve yaratılan imaj, beden politikalarının en billurlaşmış halini ifade eder. Sinemada kadın bedeni, kadrajda öteki karakterlerin ve seyircinin bakış açılarının odak noktasına yerleştirilmekte, böylelikle bakan değil bakılan olarak konumlandırılmakta, seyir/arzu nesnesi olarak inşa edilmektedir.

*Türkiye’de ilk kez 1997’de 25. Kare dergisinde yayımlanan ünlü makalesinde Laura Mulvey (2008, s.243), ‘bakış’ konusunda şunları belirtir:*

*Cinsel dengesizliğin yönettiği bir dünyada, bakmadaki haz, etkin/erkek ve edilgin/dişi arasında bölünmüştür. Belirleyici erkek bakışı kendi fantezisini, uygun biçimde şekillenmiş dişi figüre aktarır. Geleneksel teşhirci rolleri içinde kadınlar, bakıla-sı-lık mesajını veren, güçlü görsel ve erotik etki amacıyla kodlanmış dış görünüşleriyle aynı anda hem bakılan hem teşhir edilendirler.*

Kadın, hadım edilme kompleksini de açığa çıkaran figürdür. Erkek bilinçdışının bu endişeden kurtulması için iki yolu vardır: Birincisi, suçlu nesnenin (kadının) değersizleştirilmesi, cezalandırılması ya da kurtarılması; ikincisi onun yerine fetiş nesneyi koymak ya da doğrudan onu fetişe dönüştürmek (Mulvey, 2008, s.248). Mulvey’in ilk olarak 1975’te bir konferansta ortaya attığı bu görüşün hâlâ geçerliliğini koruduğunu belirtmek mümkündür. Hatta günümüzde kadın bedeninin bir arzu nesnesi olarak sunulmasına dönük ‘sektör’ geçmişe göre çok daha çeşitlenip gelişmiş, kadın bedeninin teşhiri meşrulaştığı kadar endüstrileşmiştir. Filmlerin dünyasında, erkek fantezilerinin gerçek hayatta olduğundan çok daha fazla yer tuttuğu gözetilirse, kadın bedeninin ‘erkek dünyası’na sunumu hem boyut kazanmakta, hem de oldukça önemli bir ideolojik işlev görmektedir. Sinema endüstrisinin yarattığı kadın yıldız erkek seyircinin istediği, arzuladığı, beğendiği kadını simgelerken, kadın seyirci açısından da bir ölçüt, model ve öykünme nesnesi olabilmektedir. Moda akımları, estetik alanının halklaşması, güzellik sektörü vs. kadın bedeni üzerinden bir endüstriye dönüşmüş durumdadır.

Film içeriklerinde kadın yıldızlar, erkeğin kurtarıcı ve sahip konumunu pekiştirmek üzere erkeğin bakışının kendi üzerlerinde olduğunu bilerek, hatta böyle olması gerektiğini gösterircesine bedenlerini seyir nesnesi olarak sergilerler. Erkek, hayranlıkla kadını seyreder, kadın da kendi seyredilişini seyreder. Zira “kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır” (Berger, 1988, s.46, Akt. İmançer, Bilis, Yılmaz, 2006, s.112). Dolayısıyla kadının bakış açısı da ataerkil toplumun değerlerine uygun hale getirilir. Hem karşısındakini hem de kendini erkeğin bakış açısıyla değerlendirerek, kadın bedenine dair fetiş sağlamlaştırır. Aynı zamanda da bu, oyuncunun kendi yıldızlık imajını yeniden kurarak, tasdik etmesi anlamına gelir (İmançer, Bilis, Yılmaz, 2006, s.112).

Yeşilçam’ın melodram türündeki filmlerinde yer alan kadın imgeleri incelendiğinde kadın temsillerinin egemen erkek iktidar söylemine biat eden konumları dikkat çeker. Kadınlar bu dönemde hatırı sayılır bir görünürlük kazansa da, kendisi gibi değil erkek sinema sektörünün ve erkek seyircinin istediği gibi görünür, sorunları beyazperdeye taşınmaz, sesi duyulamaz. Yeşilçam döneminin kare ası olarak nitelenen dört büyük kadın yıldızın işlendiği ilerleyen bölümlerde de ele alınacağı gibi, çocuk yaşta sinemaya atılmış bu kadın yıldızların ne kendilerine, ne de toplumdaki diğer kadınlara yönelik bir bilinç durumları yoktur. Kendi sesleri, itirazları, farkındalıkları olmadığı için, deyim yerindeyse kendilerinden ne isteniyorsa onu yapmış, kadının mevcut olumsuz durumunu pekiştiren bir rol oynamışlardır.

Öte yandan Yeşilçam’da toplumsal cinsiyet rolleri açısından kadın yıldızların beyazperdede temsil ettikleri kadın tiplerinin de bir gelişim süreci vardır. Bu sürece kısaca baktığımızda; 1950’li yıllarda kadın yıldızların dönem filmlerinde fedakar anne, el değmemiş sevgili ya da baştan çıkarıcı kadın rollerinde, iyi ya da kötü kadın şeklinde tek boyutlu ele alındığı, 1960’lı yıllarda ise biraz da yeni anayasanın sağladığı özgürlükler ortamında kadın temsillerinin kısmen de olsa değışmeye başladığı görülür.

*Işık ve Eşitti (2015, s.215) bu konuda şunları belirtir:*

*Her ne kadar bu dönemde de kadınlar melodram kalıpları içinde bir yandan faziletli anne ve dokunulmamış sevgili olarak idealize edilip bunların karşısına kötü kadın, seks bombası, erkeleşmiş kadın, isterik kadın, gizemli cinsellik örneği kadın ve*

*benzerleri çıkarılmaya, yani kadınlar tek boyutlu olarak temsil edilmeye devam etse de; gerçekçi sinema akımının etkisiyle kısmen de olsa özellikle kırsal kesimin kadınlık halleri, kadının cinselliği ve kadınların, toplumsal baskılar, kumalık, meta olma hali gibi sorunları da Türk Sineması'nda yer bulmaya başlar.*

1970'lere gelindiğinde ise sinemanın kendi içinde yaşadığı kriz, Yeşilçam'da önce kadını vurur. Özellikle 70'lerin sonlarına doğru Yeşilçam'ın seks filmlerine yönelmesi, filmlerde erotizm dozunun artması, kadın bedeninin tamamen cinsel haz nesnesine dönüştürülmesi sonucu dönemin porno filmlerinde sadece bedenleriyle var olan adsız kadın yıldızlar yaratılır. Kaldı ki bu temsil biçimi, daha sonraki yıllarda film konusunun gereği olarak değil de çıplak şekilde beden seyri sunan ve cinsel haz nesnesine dönüşmüş ve piyasa tarafından da belli bir değer atfedilen, Banu Alkan, Ahu Tuğba gibi kendi yıldızlarını yaratacaktır.

*Özkan ( 2012, s.80) bu durumu şöyle anlatmıştır:*

*Özellikle 70'li yılların ortalarından başlayarak mevcut kalıpların dışına çıkıldığı ve iyi kadın tipini temsil eden masum kızların soyunduğu görülür. Kadının kişiliğinin yok edildiği ve vücudunun bir nesne olarak erkeklere sunulduğu bu filmlerde, erkekler egemenliklerini ve güçlerini kadını kişiliği ve bedeniyle yöneterek, hatta örseleyerek ortaya koyar.*

Yeşilçam'da kadın temsilde yaşanan bu yeni 'açılım', diğer kadın yıldızları da etkileyecek, eski yıldızlar da filmlerde öpüşmeye, yatağa girmeye, sevişmeye başlayacaklardır. Yıldız kadın oyuncuların soyunmaya başlamalarıyla, iyi ve kötü kadın şeklindeki ayrı ayrı temsillerin yerini, iyi ve kötü özellikleri birlikte barındıran kadın temsilleri alacaktır.

Kısacası, kadın yıldız, seyirci nezdinde her türlü baskıdan kurtulmuş, özgür ve ulaşılmaz görünse de, aslında hem bedeni ve yaşamının kamuya açık bir metalaşmaya uğratılması, hem de sektörün beklediği tüm ödevleri yerine getirme zorunluluğu nedeniyle sıradan kadına göre, çok daha baskı altında ve psikolojik, maddi bağımlılık ilişkileri içindedir. Kadın yıldız, hem özel yaşamında, hem de canlandığı kadın tiplerini itibariyle toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin sürmesi ve meşrulaştırılması sürecinin taşıyıcısı durumundadır. Yıldız, toplumsal cinsiyet eşitsizliği düzeninin 'yıldızlık' sunağındaki kurbanı gibidir.

### 3.2. YILDIZ SİSTEMİNE DÖNÜK KURAMSAL YAKLAŞIMLAR

Yıldız sistemi, sinemanın endüstrileşmesinin hem nedeni, hem de sonucu olarak ele alınabilir. Sinemanın endüstrileşmesinin erken dönemlerinde bazı oyuncuların seyirciyle kurdukları stratejik bağlar, onları seyirciler için olduğu kadar yapımcılar için de vazgeçilmez kılmış, bu vazgeçilmezlik sinemanın giderek artan ticari başarısını getirmiştir. Yıldız sistemi, tarihsel, sosyolojik, psikolojik ve ekonomi-politik olarak çok yönlü değerlendirilmesi gereken bir olgudur.

Öncelikle yıldız sözcüğünün aurasını oluşturan şöhret sözcüğünün kelime anlamı ele alındığında değişik bulgulara rastlanır. *Şöhret* adlı kitabında Rojek, sözcüğün epistemolojik serüvenine ilişkin önemli açılımlarda bulunur. Rojek'e göre, günümüzde şöhretlere genellikle Tanrı'ya yakıştırılan özellikler atfedilse de; aslında şöhret sözcüğünün modern anlamı, tanrıların gözden düşüşü ve ardından demokratik-seküler toplumların yükselişi sürecinden kaynağını alır. Ortaçağ'da insanın, teba, kul, toprak kölesi statüsünden, modern çağda kapitalizmle birlikte yurttaş statüsüne geçişiyle birlikte, hayatın her alanında bireyin öne çıkması eğilimi güçlenir ve Rojek'in deyimiyle, kişisel tarzı biçimsel demokratik eşitliğin panzehiri olarak geliştiren bir toplum olan kamusal toplumun yükselişinin bir sonucu olarak topluma sunulan yüzün önemi giderek artar (Rojek, 2003, s.11).

*Şöhret*<sup>18</sup> sözcüğünün kökenini Rojek (Rojek, 2003, s.12) şöyle anlatır:

*Sözcüğün Latince kökü, hem “ün” hem de “kalabalıklaşma” yananamlarına sahip “celebrem”dir. Ayrıca “çabuk/kısa ömürlü” (swift) anlamına gelen İngilizce “celerity” sözcüğünün türediği bir başka Latince sözcük olan “celere” ile de bağlantısı vardır. Sözcüğün Latince'deki kökleri, sahip olduğu farklılıkla öne çıkan bir kişi ve şöhretin belirleyici özelliğinin gelip geçicilik olduğu bir toplumsal yapı arasındaki ilişkiye işaret eder. Fransızcadaki “toplumda çok tanınan” anlamına gelen celebre sözcüğü de benzer yananamlar taşır. Bunlara ek olarak bu Fransızca sözcük, dinin ve Saray toplumunun sınırları ötesinde ortaya çıkan şöhret temsilini de akla getirir. Tek kelimeyle şöhreti, topluma bağlar, insan duyguları söz*

<sup>18</sup> Şöhret sözcüğü, Arapça kökenli bir sözcüktür. Arapça belirme, tanınma anlamına gelen 'şuhra' sözcüğünden türemiştir. Türkçe'de genellikle 'şöhret/şöhretli' yerine, 'ün/ünlü' sözcükleri kullanılır (Bkz. <https://www.etimolojiturkce.com/kategori/Arap%C3%A7a-masdar/45>). Çalışmada, Rojek'in kitabının başlığı **Şöhret** olduğu için (kitabın özgün adı İng. **Celebrity**'dir), konu bazı kısımlarda bu sözcük tercih edilerek işlenmiş, şöhret sözcüğünün aurasından yararlanılmaya çalışılmıştır.

*konusu olduğunda piyasanın gelgeç, değişken bir niteliği olduğunu doğrular.*

Yıldız olgusunun, toplumsal gerçeklikle ve o gerçekliğin kurgusal alanda yeniden üretilmesiyle çeşitli ilişkileri vardır. Raymond Durnat, konuya tarihsel açıdan yaklaşarak, bir ulusun toplumsal tarihinin sinema yıldızları ile yazılabileceğini belirtir (Akt. Dyer, 1986, s.6). İlk bakışta abartılı bir değerlendirme gibi görünse de, modernleşme/kentleşmenin ya da uluslaşmanın izlerini ‘yıldızlar’ olgusunda sürmek mümkündür. Örneğin Seçil Büker, *Film Ateşli Bir Öpüşmeyle Bitmiyor* adlı makalesinde, tam da bu mantıktan hareketle, “Türk sinemasında 1960 öncesi seçkinlerinin Greta Garbo’su sayılan Cahide Sonku’nun, bir bakıma 1960’tan sonra iç göçün ürünü olan yeni kentlilerin yıldızı haline gelen “kara kız” Türkan Şoray’ın tam karşıtı olduğu düşüncesini geliştirerek, değişen ideolojik hava ile bu iki yıldızın yükselişi arasında paralellikler” üzerinde durur (Büker, 2003, s.159).

Yıldız sistemi üzerine önemli araştırmalar yapan Kirel’e göre, sinemanın kabesi” olarak değerlendirilen Hollywood’da yıldız/star oyuncuların film sektöründe pazarlanması mantığına, 1910’lu yıllardan sonra rastlanır. Değişen üretim biçimiyle birlikte, sinema oyuncuları da pazarlanabilir birer metaya dönüşürler. Sinema sanayinin işleyişi düşünüldüğünde yıldızın ortaya çıkmasında yapımcıların payları önemli olsa da, yıldız oyuncuların varlık nedeninin onları tüketecek olan kitle olduğu unutulmamalıdır (Kirel, 2010, s.75). Kirel, özellikle popüler sinemanın olmazsa olmaz ögesi olan “star”lar üzerine çok sayıda çalışma yapıldığını aktararak, bu çalışmalar arasında Emanuel Levy’nin *Demokratik Seçkinler: Amerikan Film Yıldızları (1995-1996)* adlı makalesini özellikle önemser. Makalede 1932-1984 yılları arasında Amerika’nın en ünlü film yıldızları, “perde elitleri” olarak mercek altına alınmıştır. Levy, film yıldızlığının daha alt sosyo-ekonomik ve etnik azınlık geçmişe sahip bireyler için yukarıya yükselmenin bir kanalı olarak sürekli ve düzenli bir işlev gördüğünü belirtir. Hollywood’da kadınlardan çok erkeklerin star olmayı başardığını vurgular. Ayrıca Yahudiler gibi etnik azınlıklara mensup yıldızların çoğu zaman etnik kökenlerini gizlemek zorunda kaldığını da ekler. Yazar, film yıldızlığının “sefaletten servete kavuşma” yolunda bir “mit” olarak egemen Amerikan değerlerinin de önemli bir sembolü oluşuna (Levy, 1995-1996, s.67) dikkat çeker. Sınıf atlamanın hem

perdedekileri (perde eliti olarak) hem de salondakileri (seyirciler) derinden etkileyen bir unsur olduğu ve seyircinin sınıf atlama konusundaki arzularının popüler sinema aracılığıyla gündeme getirildiği açıktır (Kırel, 2010, s.63).

Yıldız sistemi ele alındığında, bu sistemin varlığını sürdürebilmesinin temel koşulunun seyirci/kitle ile kurduğu bağlar olduğu rahatlıkla görülür. Bu bağların, kimi zirveye yerleşmiş yıldızlar açısından ‘çelikten’ olduğu düşünülse de, aslında pamuk ipliği deyimi daha doğru bir ifadedir. Yıldız, seyircinin duygusal ihtiyaçlarını karşılayabildiği, düşlerini temsil edebildiği ölçüde yıldızdır. Hem seyircinin kendisiyle özdeşleşmesine imkan verecek, onun kendilerinden biri olduğunu düşündürecek, hem de yıldızı insan üstü, sıra dışı, herkesten farklı bir yere taşıyacak olan şey, seyirci ile aradaki mesafedir. Bu mesafenin korunması, bir ekip ve strateji işidir. “Yani yıldızlar hem gökyüzünde yalnız gezmeli hem de seyircisine çok yakın durabilme, onlardan biri olduğunu hatırlatabilme becerisine sahip olabilmelidirler” (Kırel, 2005, s.75).

Yıldız, endüstriyel bir meta olarak kurgulanır ve pazarlanır. Pazarlama karmasının bütün unsurları inşa sürecinde yerine getirilirken, tutundurma işlevini iletişim ayağı temsil eder. Kuşkusuz hem bu süreçleri, hem de yıldız olgusunu irdeleyen çeşitli kuramsal yaklaşımlar mevcuttur. Bu kuramsal yaklaşımları Rojek’in analizlerini referans alarak üç başlık altında ele altında incelemek mümkündür.

### **3.2.1. Öznelci Bakış: Yıldız Biricik ve Olağanüstüdür**

Yıldız olgusuna öznelci yaklaşımlarda hakim anlatım biçimi, yıldızın kişisel özelliklerinin onu zirveye taşıdığı ve bu özelliklerin olağanüstü, tek ve biricik olduğu yönündedir. Öznelci yaklaşımda yıldız olgusunu doğuran sistem, bu sistemi ortaya çıkaran ekonomik, politik ve tarihsel koşullar göz ardı edilerek, mevcut durum tamamen kişisel özelliklere bağlı olarak tanımlanır. Yıldız, doğuştan gelen yetenekleri nedeniyle yıldızdır. Öte yandan rastlantılar da, melodram konusunda da ele alındığı gibi, bu süreçte önemli rol oynar.

*Chris Rojek (2003, s.33), öznelci yaklaşıma ilişkin şu değerlendirmeyi yapar:*

*Böylece çoğunlukça kabul gören öznelcilik hiç kimsenin Caruso gibi şarkı söyleyemeyeceğini iddia eder; tıpkı kimsenin Samuel Beckett'in insanlık durumuna ilişkin dramatik kavrayışını tekrarlayamayacağı, Walter Matthau'nun hırçınlığına öykünemeyeceği ya da Kurt Cobain'in dikkat çekici sanatsal kaygısına ulaşamayacağı gibi. Yetenek, benzersiz ve sonuç olarak açıklanması mümkün olmayan bir fenomen olarak anlaşılır. Yetenek, disiplin ve alıştırmayla daha incelikli, daha göz alıcı bir hale getirilebilirse de, az bulunurluğu doğanın hayret verici bir hediyesi olarak sunulur. Çoğunlukça kabul gören Öznelcilik, kitlelerin bir şöhretin kendine özgü yürüyüşünden, yüz şeklinden, karşılık verme ve konuşma tarzından yoğun biçimde etkilenmesinin sebeplerini benzersiz bir kimyayla açıklar.*

Bu nokta önemlidir; ancak madalyonun diğer yüzü de ihmal edilmemelidir. Film endüstrisi tarafından bir yandan Rojek'in belirttiği gibi, yıldız adeta gökyüzüne yerleştirilirken, diğer yandan kitlelere, 'Şans, size de çıkabilir', 'İçinizden biri de yıldız olabilir' gibi mesajlar verilerek, umut canlı tutulur ve elle tutulabilecek kadar yakın kılınan yıldız olma ihtimali, sınıf atlama hayallerini sürekli besler.

Rojek'e göre, öznelciliğin önemli muhaliflerinden Max Weber'in bireye atfedilen özel ya da benzersiz özellikleri anlatmak için karizma kavramını bulması boşuna değildir (Weber, 1995). Weber, karizmatik otoritenin ilham verici olduğunu öne sürerek, karizmatik otoritenin, gerçekleşen kehanetler, daima kazanılan savaşlar, sürekli başarılı olan iyileştirici güçler, hep başarılı olan sanatsal gösteriler gibi mucizevi ya da yarı mucizevi olaylara dayandığını belirtir. Modern şöhret kavramında tüm bu özelliklerin izleri de görülmektedir. Weber, karizmanın olağandışı kişisel özelliklere duyulan yaygın inanç nedeniyle bir insana yakıştırıldığını öne sürmüştür. Karizma, çoğunlukla doğüstü güçlere dayandırılır. Tek ve biricikliğe dair doğüstü ve ilahi açıklamaların tarihi, kuşkusuz öznelcilikten daha eskidir (2003, s.35-36).

Yayın dünyasında yıldızlarla ilgili biyografik ve otobiyografik yayınların ezici çoğunluğu öznelci yaklaşıma dayanır. Çoğu çoksatar olan bu popüler biyografilerde, 'Bu dünyaya bir John Lennon'un daha gelmeyeceği, Marilyn Monroe'nun bir benzerinin daha olmayacağı, Eva Peron ve Prenses Diana'nın insan yaşantısında bir eşlerinin daha olmayacağı iddia edilir. Bu nedenle, saf öznelcilik şöhretin benzersiz

olduğu fikrini kabul eder” (Rojek, 2003, s.36). Yeşilçam yıldız sisteminin pekiştirilmesine ve şöhret unsurunun canlı tutulmasına hizmet eden günlük magazin dili de, öznelci yaklaşıma örnek olarak sunulabilir. Türkiye’de yıldızları, ‘sıradan’ insanlardan ayırmaya yarayan, ‘diva’, ‘paşa’, ‘sultan’, ‘kral’, ‘baba’ gibi isim yakıştırmaları da bu yaklaşıma hizmet eder.

### 3.2.2. Yapısalcı Bakış: Yıldızlar Tasarlanmış Kültürel Mamüllerdir

Yapısalcılık öznelci yaklaşımın aksine, bireyi ve davranışını karşılıklı ilişkiler üzerinden açıklar. Yıldız olgusunun, içinde geliştiği ekonomik, toplumsal bağlamda ve evrensel yapısal neden-sonuç ilişkilerinin bir sonucu olarak incelenmesinden yanadır. Yapısalcı yaklaşım, genel olarak kültür endüstrisi, yönetim ve tip kuramı tezlerine dayanır. Kültür endüstrisi tezi, Frankfurt Okulu’nun bütünlüklü toplumsal eleştirisiyle bağdaştırılır.

*Rojek’e (2003, s.37) göre;*

*Örgütlü eğlence bir toplumsal denetim biçimidir. Hollywood makinesi, Tin Pan Alley ve eğlence endüstrisinde uzmanlaşmış şirketler, toplumsal davranışın biçimlendiricileri olarak tasvir edilir. Bunların nihai amaçları, sermaye egemenliğini pekiştirmek ve yaymaktır. Şöhretler, kapitalizmin kitleleri hizaya sokma ve sömürme hedeflerine ulaşmasının araçlarından biri olarak kavramsallaştırılır. Standartlaşmanın, monotonluğun ve rutinin hüküm sürdüğü toplumsal koşullarda şöhretler, gözü pek bireycilik, sınıf atlama ve tercih ideolojisini ifade ederler. Böylece, kitlelerin şöhretle özdeşleşmesi her zaman bir yanlış bilinçtir, çünkü şöhretler gerçekliğin yansımaları değil, sermaye egemenliğini genişletmek amacıyla tasarlanmış mamüller olarak kabul edilirler.*

Frankfurt Okulu’nun Kültür Endüstrisi tezi, kültürel alandan yola çıkarak, kapsamlı bir toplumsal eleştiri sunar. 1947’de Adorno ve Horkheimer’in birlikte kaleme aldıkları *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı eser, bu tezin en somut halidir. Kültür Endüstrisi tezi, “boş zaman” kavramsallaştırması üzerinden kültürün nasıl metalaştığını ve bu kültürle insanların uyuşturularak sistemi sorgulamaktan nasıl alıkonulduklarına işaret eder.



*Adorno (2007, s.110) Kültür Endüstrisi tezini şöyle açıklar:*

*Kültür endüstrisi, tüketicilerin kasten ve tepeden bütünleştirilmesidir. Binlerce yıl boyunca birbirinden ayrılmış yüksek ve düşük kültür alanlarını da birleşmeye zorlar -her ikisinin zararına olacak şekilde. Yüksek kültürün, etkileri üzerinde spekülasyon yapılarak, ciddiyeti ortadan kaldırılır; düşük kültürün, toplumsal denetim bütünsel olmadığı sürece barındırdığı haşarı isyankarlık ise uygarlaştırıcı dizginleme yoluyla yok edilir.*

Marcuse'a göre; kapitalizm ilk aşamalarında oyunu ve zevki denetlemeyi amaçlamaz; çünkü işin yerine başka bir şey koyma yönündeki her türlü girişim, sistemin ekonomik olarak hayatta kalmasına karşı bir tehdittir. Aile, devlet ve din, arzuyu denetlemek ve sisteme itaati sağlamak için çeşitli ahlaki düzenlemeler geliştirir. Ancak süreçle üretim güçleri ve ilişkileri geliştikçe, tüketim toplumu genişlemiş ve serbest zaman artmıştır. İşyerinde ve evde bireyi baskı altında tutma işlevi gören ilkeler, alışveriş merkezi ve eğlendirici etkinlikleri de içine alacak biçimde genişlemiş, sonunda kapitalizm boş vaktin tümünü ve boş vakit etkinlikleriyle birlikte eğlencenin kendisini de metalaştırarak ciddi bir pazara dönüştürmüştür. Eğlence endüstrisi ve tüketim kültürü Herbert Marcuse'un deyimiyile "baskıcı alçaltma"yı üretmiştir (Marcuse, 1990, s.37).

Guy Debord'a göre ise endüstriyel kültür, her şeyden çok bir göstergeler kültürüdür. Denetim göstergibilimi çevresinde örgütlenmiş sistem, sonunda, fiziksel baskı zorunluluğunu ortadan kaldırır. Çünkü endüstriyel kültür kitleleri yoğun olarak taklitçi tüketime doğru yönlendirir. Tahakküm evrenseldir, kazanılmış şöhretin ve gösteri toplumunun göstergeleri sayesinde iş görür (Debord, 1996). Chris Rojek, bu yaklaşımı aşırı kaderci bularak eleştirir. Şöhretin ve gösterinin tahakkümünden kaçış için hiçbir yol sunmadığını, bu tutumun çağdaş karşı kültürü, şöhret kültürünce emilmesinin kaçınılmaz olduğu gerekçesiyle yıkıcı biçimde geride bıraktığını belirtir (Rojek, 2003, s.38). Edgar Morin'e göre, bir bütün olarak ele alınırsa, şöhretler eğlence kodamanlarının onlardan istedikleri işlevleri yerine getirirler. Bunu en açık gösteren şey de, eğlence endüstrisinin kamu üzerindeki etkisinin azaldığı düşünülen şöhretlerden vazgeçme eğilimidir. Morin, şöhretlerin kültür endüstrisi tarafından yaratıldıkları önermesini çürütür, ancak şöhretin doğuştan gelen yeteneği ile ilgili öznelci açıklamaya da katılmaz. Şöhretin gücünü, izleyicilerin bastırılmış gereksinimlerinin bir yansıması olarak açıklar ve şöhretlerin, genelleşmiş bir psikolojik eksikliğin antitezi olarak

sunulmalarından dolayı insanların onların cazibelerine kapıldığını savunur. Frankfurt Okulu'na göre, şöhret egemen gücün iletken çubuğu olarak sunulurken, Morin'e göre izleyici kitlesinin doyurulmamış arzularının ifadesidir. Ne var ki her ikisinde de şöhret son tahlilde ideolojinin cisimleşmesidir (Morin, 1960, Akt. Rojek, 2003, s.38-39).

Yıldız olgusunu yönetim tezinin ışığında açıklayan yapısalci yaklaşımlarda ise, Michel Foucault'un önermeleri belirleyici olmuştur. Marksist literatürde kültürel olguları izah etmekte kullanılan temel parametreler üst üste konumlanan baskı katmanlarını oluşturmaktadır. Sınıf, yabancılaşma, ideoloji, metalaşma söz konusu merkezi baskı aygıtının neden ve sonuçlar silsilesine işaret eder. Foucault'un yönetim tezi, bu kavramları reddetmemekle birlikte denetim rejimlerini ve düzenin parçalanmasını vurgular. Foucault, toplumsal düzenin iktidar söylemleri tarafından yaratıldığını belirtir. Söylemler, iktidar rejimlerinin, kesin ve sistemli araçlarıdır. Söylemlere meydan okunur ancak söylemler direnç gösterir. Böylece yönetim, içinde daima toplumsal güçlerin konumlandığı ve stratejik birleşimlerin yeniden düzenlendiği bir eylem ve karşı eylem meselesidir (Foucault, 2001, s.82-83).

Yıldız olgusuna dönük araştırmalar içinde bu yaklaşımı en çok geliştiren David Marshall olmuştur. Marshall, şöhretin politik bir işlevi olduğunu ileri sürer. Şöhret, bireyselliğin ve kişiliğin değerini artıran çeşitli öznellik biçimlerini dile getirir ve meşrulaştırır. Düzen ve itaat bu araçlar yoluyla yeniden üretilir. Örneğin, Pete Sampras, Magic Johnson, Martina Hingis, Lindsay Davenport, Tiger Woods, Michael Owen ve David Beckham gibi spor şöhretlerinin sahip oldukları üstünlükler, "hepimize örnek olsun diye" öz-disiplin, eğitim ve maddi başarı arasındaki bağın altını çizer. Bu spor şöhretleri, tipik olarak bireycilikten ve toplumdaki kişisel rekabetten oluşan iki yönlü etişin üstünlüğüne katkıda bulunan, en üst düzeyde yetenekli ve çalışkan bireyler olarak tasvir edilirler. Marshall, şöhretin kesinlikle bir toplumsal inşa olduğunu ve bu inşada medyanın nüfusu yönetmekte önemli bir rol oynadığını öne sürer. Yönetim, ya sıradan insanlara tabiiyetlerini kabul ettiren ya da yaşamın zorluklarından kaçış sağlayan uygun ahlaki hikayeler ve uygun rol modeller sağlama yoluyla gerçekleştirilir. Ancak Marshall, üretken failler olarak izleyici kavramını da şöhretin anlamının geliştirilmesi sürecine dahil ederek, şöhretin topluma sunulan yüzü çevresinde, izleyici türleri ve

biçimleriyle belirli kültürel endüstriler arasındaki sürekli görüş alışverişini anlatmak için “izleyici-özellikleri” terimini ortaya atar. Marshall, şöhret sistemini kentsel-endüstriyel nüfusun yönetimine bağlar. Deyim yerindeyse, şöhretler, modern demokrasilerin “yıldız polisi”dirler; çevrelerine göz kamaştırıcılık ve cazibe saçarlar ve sistemin beceriyi ödüllendirdiğini ve sınıf atlamayı kutsadığını gösterirler (Marshall, 1997, Akt. Rojek, 2003, s.41-42).

Yapısalcılığın üçüncü yaklaşımı tip kuramıdır. Bu tez şöhretin, temel kişilik tipleri ve toplumdaki cisimleşmenin uzantısı olduğunu öne sürer. Sosyolog Orrin Klapp’a göre, tüm toplumsal gruplar liderliğin rol modelleri olarak işlev gördüğü kişilik tipleri tasarlarlar. Antikçağlarda tanrılar, insan kişiliğinin ve davranışının somut örneklerle değerlendirildiği ölçütler ve mitsel anlatılar geliştirmişlerdi. Antikçağların rol modellerinin ve davranış ölçütlerinin büyük bölümü cesareti, asaleti, bilgeliği, güzelliği ve bütünlüğü algılayışımızı biçimlendirmeyi sürdürmektedir. Günümüzde ise bu rol modeller yıldız/şöhretler üzerinden hayatlarımızdaki yerini korumakta ve davranışlarımızı yönlendirmeye devam etmektedirler (Klapp, 1962, Akt. Rojek, 2003, s.45).

### **3.2.3. Postyapısalcı Bakış: Yıldız Metinlerarası Olarak İnşa Edilir**

Postyapısalcı yaklaşım, yıldızlar ve onların ardındaki tarihsel yapı arasındaki ilişkiye odaklanmak yerine, her yerde hazır ve nazır şöhret imajı ve bu imajın çoğaltılmasında, geliştirilmesinde ve tüketilmesinde kullanılan temsili kodları üzerinde durmaktadır. Bu yaklaşımın başlıca savunucusu olan Richard Dyer’a göre çağdaş toplumda yıldızlar, tipik davranış, duyuş ve düşünüş biçimlerini temsil ederler. Bu görüş, şöhretlerin kişiliğinin ve cisimleşmenin temel tiplerinin her zaman tarihsel, kültürel ve sosyoekonomik bağlamlarla ilişkili olarak incelenmeleri gerektiğine inanmıştır. Dolayısıyla şöhretin bağlı olduğu tarihsel, kültürel ve sosyoekonomik bağlamlarla şöhret anlatısı arasında bir etkileşim vardır. Postyapısalcı bir terimle ifade edilirse, şöhret “metinlerarası” olarak inşa edilir ve geliştirilir (Dyer, 1986, Akt. Rojek, 2003, s.48).

*Rojek (2003, s.48) konuyla ilgili olarak Dyer’in görüşlerini şöyle özetler:*

*Dyer, ne yapısal determinizmin ne de “kişinin hammaddesi”nin, kazanılmış şöhreti yeterince açıklamadığını iddia eder. Daha ziyade, kişinin psikolojisi ve bedeni, kültür endüstrisinin kamusal tüketim için şöhretler tasarlamakla görevli failleri olan medya tarafından cilalanacak ve incelik kazandırılacak bir kaynaklar kümesi oluşturur.*

Postyapısalcı yaklaşım yıldız imgelerinin, medya tarafından ve izleyici kitlesinin üretken biçimde asimilasyonu yoluyla ihtiyaca göre şekle sokulup değişikliğe uğratıldığını savunur. Böylece, şöhretin, anlamın çeşitli biçimlerde bir araya geldiği, giderek gelişen bir metinlerarası temsil alanı olarak incelendiği yayılmış bir iktidar görüşü dile getirilir. Yıldızların menajerleri, ‘image maker’ları, basın görevlileri, dedikodu yazarları, prodüktörler ve hayranlar da dahil olmak üzere bu alana katılan herkes, söz konusu imaja çok çeşitli anlamlar biçerek değiştirir, geliştirir, yönlendirir.

Richard De Cordova da yıldızlık olgusuna metinlerarası bir yaklaşımı savunmuştur. Yıldızlık olgusu, film repertuarıyla ve biyografi, otobiyografi, röportaj, eleştiri alanındaki araştırmalar, gazete makaleleri ve hayran cevapları biçimindeki tanıtımlarla düzenlenir. Decordova’ya göre yıldızlık olgusunun bu yönleri, şöhretin üretilmesinin ve tüketilmesinin asli unsurlarıdır (Cordova, 1990, Akt. Rojek, 2003, s.48). Öyleyse postyapısalcılık aynı anda hem bilinci oyuncuya odaklar hem de şöhretin varlığını ve anlamını, gelişen bir çıkarlar alanıyla ilişkilendirerek o bilinci merkezsizleştirir. Postyapısalcı yaklaşım, şöhreti gelişmekte olan ilişkiel bir iktidar alanı olarak anlamının önemini doğrular, ayrıca topluma sunulan yüzün çok yönlülüğünü ve çelişkilerini de vurgular (Rojek, 2003, s.49).

Yıldız olgusunu açıklamakta başvuru temel yaklaşım biçimleri, yani olguyu izah etmekte kullanılan çeşitli kuramsal yaklaşımlar kısaca ele alındıktan sonra, çalışma, kuramsaldan pratiğe doğru izlenen yol gereği, Hollywood örneğinin değerlendirmesiyle ilerleyecektir. Sinemada yıldızcılığı kurumlaştırarak sistem haline getiren ve dünya sinemasına Amerikan sinemasıyla birlikte taşıyan Hollywood örneği, yıldız sistemi açısından da önemle incelenerek değerlendirilmek durumundadır.

### **3.3.YILDIZ SİSTEMİNİN OLUŞUMU ve TARİHSEL BAĞLAMDA YÜKSELİŞİ: HOLLYWOOD ÖRNEĞİ**

Öncelikle yıldız sisteminin dünya sinemasındaki orijinini tespit etmek açısından bir gerçeğe vurgu yapmakta yarar var. Sinemada yıldız yaratma yönteminin ilk olarak Hollywood’da değil İtalya’da kullanıldığı belirtilmektedir. Sinema tarihçisi ve eleştirmen Agâh Özgüç, yıldız sisteminin her ne kadar Hollywood ile anılıyor olsa da, Birinci Dünya Savaşı’nın sürüp gittiği yıllarda ilk kez İtalya’da doğduğunu; Amerikan sinemasında ise “Hollywood usulü sistem”le önlenemeyen bir tırmanışa geçtiğini belirtir. Hollywood yıldız sistemi giderek tüm ulusal sinemalara egemen olmuş ve “Amerikan yıldızcılığı” sinemada “çağdaş mitoloji”yi yaratmıştır. Başlangıçta kadın oyuncular üzerine kurulan İtalyan sineması Francesca Bertini, Lyda Borelli, Pina Menichelli ve Maria Jacobini’yle “yıldızcılık saltanatı”nı ancak on yıl kadar sürdürebilmiş, daha sonra bu tarzı Hollywood sineması devralmıştır (Özgüç, 1988, s.9-10). Bunun nedeni, 1. Dünya Savaşı ile ortaya çıkan krizin 1930’lu yıllara dek sürmesidir. Kaldı ki 1920’li yıllardan itibaren İtalyan sinemasında faşist yönetimin ideolojik ve siyasi etkileri görülmeye başlanmıştır. Sinema tarihinin dönüm noktası olan 1930 yılında sinema sesli hale geldiğinde, bir önceki on yıl boyunca yaşanan bunalım sürecinin sonucu olarak, bu dönemde İtalya’da film maliyetlerinin fazlasıyla arttığı, Amerikan sinemasının giderek yayıldığı ve sinema seyircisinin İtalyan film yıldızları yerine artık Amerikan yıldızları perdede görmeyi tercih ettiği görülmüştür. “I. Dünya Savaşı öncesi İtalyan film endüstrisi Fransız, Alman ve Amerikalılarla rekabet edecek güçteyken, söz konusu savaşın bitimiyle dünyada Amerikan Sineması’nın gücü hissedilmeye” başlanmıştır (Önbayrak, 2014, s.191-192). Dolayısıyla yıldız sistemi, esas olarak 1. Dünya Savaşı’nda yer almadığı için endüstriyel gelişimini tamamlayarak kendini koruyan Amerikan sinemasında yükselişe geçmiş ve sistemli hale gelmiştir.

Hollywood sinemasının amacı, kapitalist bir işletme olarak öncelikle para kazanmaktır. Kârı artırmak ve büyümek için geliştirdiği yöntemler ve bu yöntemleri sürekli yenilemesiyle, Hollywood sineması dünya çapında büyük bir ağa dönüşmüştür. Yüz yılı aşan zaman diliminde Hollywood sineması farklı evrelerden geçmiş, bu evreler estetik ve teknik anlamda farklılıklar göstermekle birlikte, içinden geçtiği tarihi dönem içerisinde var olan kültürel ve sosyal dinamiklerden etkilenmiştir. Çetin’in aktardığı bilgilere göre, Amerikan film endüstrisi Birinci Dünya Savaşı’nın Avrupa’da film

yapımını kesintiye uğratmasının ardından uluslararası pazar üzerinde egemenlik kurmuş ve bu egemenliği günümüze dek sürdürmüştür. 1929 “Büyük Bunalım”ının ve sesli sinemaya geçişin yarattığı sorunların çözümünden sonra Hollywood Stüdyo Sistemi olarak adlandırılan dönem başlamış ve 1940’ların sonuna kadar filmler kitlesel olarak üretilip tüketilmiş, yapım-dağıtım-gösterim alanında dikey olarak bütünleşen şirketler pazara hakim olmuştur. Hollywood’un altın çağı olarak da adlandırılan bu dönemde endüstrinin örgütlenme biçimi Hollywood sinemasının başarısında belirleyici olmuştur (Çetin, 2014, s.204).

Hollywood filmleri, yapılandırılmış ve güçlü bir stüdyo sisteminin içerisinden çıkmaktadır. Stüdyolar, seyircilere aktarılan filmlerin içeriğine kadar rol sahibidir. Tarihi süreç içerisinde, stüdyoların gücü ve etkisi değişikliklere uğramışsa da, her aşamada film yapım sürecinin ayrılmaz bir parçası olma işlevini korumuşlardır. Stüdyo sistemi, 1920’lerden 1940’ların sonuna kadar Hollywood’ta majörler olarak bilinen beş büyük yapım şirketinin (Paramount Pictures, Metro Goldwyn Mayer (MGM), Radio Keith Orpheum (RKO), Warner Brothers, 20th Century Fox); yapım, dağıtım ve gösterim alanını kontrolü altına alarak pazara egemen olmasını ifade eder. Gösterim salonlarına sahip olmayan ancak yapım ve dağıtım alanında bütünleşen üç küçük şirket de (United Artists, Universal Pictures, Columbia Pictures) sistemde önemli yer tutar. Hollywood Stüdyo Sistemi’nin en önemli karakteristikleri dikey bütünleşmiş tekellerin hâkimiyeti ve üretim sürecinin rasyonelliğidir (Çetin, 2014, s.205). Erus’a göre, bu stüdyolar özellikle sahip oldukları “ilk gösterim” sinemaları sayesinde hasılatın %70’ini ellerinde tutmuşlardır. 1950’lerde stüdyolar yasal nedenlerle gösterim sektöründen çıkmak zorunda kalmış, ancak yapım-dağıtım bütünleşmesi devam etmiş ve bu, büyük stüdyoların egemenliklerini sürdürmelerine yetmiştir (Erus, 2007, s.7).

Hollywood endüstrisinin anlaşılmasında, yıldız sisteminin özel bir yeri vardır. Yeni yeni büyüyen film şirketleri önceleri, bir filmde oynayacak oyuncuların anonim olarak kalması, diğer bir ifadeyle isimlerinin ayrı ayrı belirtilmeden filmlerde oynamaları konusunda diretmişler, ancak bazı oyuncuların öne çıkması karşısında sürece müdahale edememişlerdir. *The Biograph Girl* ve *Little Mary* gibi ilk hayran

dergileri, 1912 yılında piyasaya çıkmıştır. Birkaç yıl sonra da, anonimlikten kurtulan Chaplin ve Pickford, birer milyon dolarlık sözleşmelere imza atmış, bu imzalar, Amerikan sinemasında yeni bir dönemi de belgelemiştir (MEB, 2011, s.18).

Bu süreçte yaşananlar, Botnick'in deyimiyle "yıldız yaratma ticareti"nin adım adım örülmesidir. Hollywood star sisteminin örülmesi sürecine yönelik Botnick'in değerlendirmeleri özetle şöyledir: Yıldız sisteminin ilk nüveleri tamamen yatırımcılar tarafından yaratılan "tip"ler üzerinden olur ve bu tip, vamp yani baştan çıkarıcı kadın tiplemesinde somutluk kazanarak önce Theda Bara ile vücut bulur. Fox'un tanıtım departmanı, Cincinnati'de doğmuş olan yıldızı, şuh bir Arap kadını olarak bir kalıba sokar. 1915'de ilk defa sahne aldığında, patronu William Fox, onun isminin "Arap Ölümü" ile ilgili nasıl bir anagram oluşturduğunu anlatan çok miktarda malzemeyi yayınlamak, kendisinin Kleopatra ile astrolojik bir işareti paylaştığını beyan eder. Cinsel vamplik fikrinden ortaya çıkan baştan çıkarıcı bir kadın olarak Bara'nın saygınlığı, femme fatale (baştan çıkarıcı kadın) rolleriyle her seferinde daha da sağlamlaştırılır. Bir imajı güçlendirmek için bir aktöre sürekli benzer roller verme geleneği günümüzde de devam etmektedir. Marilyn Monroe'nun 1950'lerde ortaya çıkan ve tekrarlanan "aptal sarışın" karakterlerinden, Meg Ryan'ın 1990 ve 2000'lerdeki tatlı romantik tiplemesine kadar bu tarz izlenebilir. Henüz 1918 yılında, Famous Players-Lasky (kısa bir süre sonra Paramount olacaktır) reklam departmanı, prodüksiyon ve dağıtım kollarını eşitler. Tanıtım ile ilgili talebin artmasıyla birlikte arz da başlar. 1920'lerden itibaren, izleyici kitleleri en favori ünlülerle ilgili dedikodularla çalkalanmaya başlar; tanıtım departmanları ve fanatik dergileri bunları zevkle sunar. Çok kısa bir zaman sonra, başrol oyuncularının özel yaşamları ev sohbetlerine konu olmaya başlar. Cinsel çekim, hızlı bir şekilde ulusal bir pazarlama malzemesi olur ve reklamlar, yıldızların abartılı üsluplarla tanıttıkları ürünlerle dolmaya başlar. Film teknikleriyle de star sistemi olmazsa olmaz bir şekilde vurgulanır; bakış açısı çekimler - starın çerçevesinin dışında bir şeye baktığı ve sonrasında bir sonraki karede onların baktıkları nesneye odaklanan çekimler- film yıldızını merkezileştirerek onlara sınırsız bir güç verir. Ana karakter, yıldızlaşması ve izleyicinin ona hayran kalması için genellikle çerçevesinin merkezinde izole edilir (Botnick, 2002, s.67).

Hollywood'un yıldız yaratma mekanizmasına biraz daha yakından bakmakta yarar vardır. Botnick'e göre; 1912 yılında, aktörler düzenli olarak film reklamlarında boy göstermeye başlar ve film tanıtımları organize bir hale gelir. Tanıtım departmanları katılımcılara ücretsiz geçiş kartları, posterler, kartpostallar, vitrinler ve hazır gazete makaleleri ile donatılmış basın kitleri sağlarlar. Sinema salonu sahiplerine, filmlerde sponsor olmak için hazine avı oyunları ve poster çizim yarışmaları gibi organizasyonlar önerirler. Dağıtımçılar da fragmanları gösterebilecekleri fazladan çekim kareleri sunarlar. Bu şekildeki başarılı pazarlama teknikleri, kontrollü bilgileri sağlamak ve yaymak üzere tanıtım departmanlarını ortaya çıkarır. Bu departmanlar, yeni "keşfedilen" aktörleri almak, onların fiziksel görünümüyle uğraşmak ve aktörün yayınlanabilir geçmişlerini ve hikayelerini şekillendirmekten sorumludur. Böylelikle yıldız yaratma makinesi yükselmeye başlar ve ilerler (Botnick, 2002, s.89).

Tanıtım departmanlarının oluşması ile birlikte artık yeni bir dönem başlamıştır. Film yapım şirketleri uzun süreli sözleşmelerle starların film şirketlerine bağımlılıklarını garanti altına almaya girişirler. 1920'li yıllardan İkinci Dünya Savaşı'na kadar geçen süreç, Hollywood sinemasının, tüm dinamikleriyle kurumsallaşma sancılarını yaşadığı bir süreçtir. Bir yandan 1929 genel krizi ve krizin sinema endüstrisine yansımaları sürerken, öte yandan Pickford, Fairbanks ve Chaplin gibi oyuncular ekonomik bir güç haline gelirler. Geçen sürede, halkın her yeni filmi hayretler içerisinde ve büyük bir ilgiyle izlemesi, stüdyoların daha çok ve büyük yapımı gerçekleştirecek şekilde kurulmasına yol açar. Sinema filmleri, gündelik hayatta giderek daha önemli bir yer tutmaya başlamıştır. Stüdyolar, başlangıçtaki az maliyetli çalışmalarda kullandıkları çatı katları ve ara sokaklardan çok, şehir dışındaki geniş bölgeleri yeğ tutmaya başlarlar. Bir anlamda Hollywood, film üreten bir fabrika olur. Hollywood'un star anlayışı, daha fazla kar elde etmek ve seyirci çekmek ihtiyacından doğmuştur; televizyon kanalları, dergiler, gazeteler, moda, magazin dünyası, dedikodular, skandallar, ödüller ve başarılar starın ortaya çıkmasına ve bunun bir sektöre dönüşmesine hizmet etmiştir (Çetin, 2014, s.206).

Bu dönemde Hollywood sinema piyasasında çalışan oyuncular -yıldızlar da dahil- sonsuz özgürlüklere sahip olmak bir yana, bir stüdyonun maaşlı elemanı



konumundadır. Çalışma sistemi zorunlu işbölümüne dayanmakta, çalışanların belirlenmiş görevleri olduğu gibi, yıldızların da ‘performans uzmanı’ olarak görevleri bulunmaktadır.

*Paul McDonald’a (2000, s.9) göre;*

*Prodüksiyon öncesi, oyuncuların görevi onlara gönderilen senaryoları okuyup, rollerini ezberlemektir. Film yapım sürecine girildiği ve ana fotoğraf çekimlerinin yapıldığı dönemde oyuncular kısa süreli provalara başlar; ardından stüdyo veya stüdyo dışındaki mekânlarda çekimlerin gerektirdiği kadar tekrarlara katılırlar. Yapım sonrası post-prodüksiyon sürecinde ise, oyuncular dublaja girer. Birçok oyuncu tarafından bu aşama, görevlerinin sonu gibi algılanır ancak ‘yıldızlar’ için oldukça önemli görevler postprodüksiyon sonrasında başlar. Filmin tanıtım ve dağıtım sürecinde film yıldızlarının önemli görevleri bulunmaktadır; tanıtım amaçlı etkinliklere katılmak, filmin dünya çapındaki galalarında bulunmak ve televizyon programlarına katılmak bunların başlıcalarıdır.*

Yıldızların, stüdyo ile imzaladıkları uzun süreli kontratlar nedeniyle film seçme konusunda inisiyatifleri yok denecek kadar azdır. Ve stüdyo dışındaki hayatları da kurgulanmıştır. Yaratılan imajlar, stüdyoların belirlediği şekilde halka yansıtılmakta, yıldızların hayatlarına ilişkin sürekli bilgi akışının sağlanacağı, magazin dergileri gibi mecralar sürekli desteklenmekte ve büyütülmektedir. Bu mecralarda anlatılan yıldızların hayatları, Amerikan rüyasının devamı gibidir. Ve “hayal fabrikası” Hollywood filmlerini hatırlatır. Seyirciler açısından büyüleyici varlıklar olan yıldızların, hem erişilmez hem de elle tutulacak kadar yakın bir konumda kurgulanmış olması önemlidir (Botnick, 2002, s.103).

Bir filmde ünlü bir yıldızın adının olması o filmin gişe başarısını garantilerken, stüdyo yıldız imgesinden ne kadar yararlanırsa, o kadar kar elde etmektedir. Filmlerin başarısı için yıldız sistemi vazgeçilmez bir hale gelmiş, reklam, moda, televizyon film ve dizileri, magazin, ödül törenleri gibi pek çok sektör ve etkinlik alanı, kar pastasından pay alabilmek için yıldızın etrafında birleşerek bir sektör oluşturmuşlardır. Hollywood sinemasının oluşturduğu yöntem ve sistem, günümüzde endüstriyel ve popüler nitelikteki sinemanın gelişimi için olmazsa olmaz kabul edilen sektörel kıstaslar haline gelmiştir. Yıldızlar, yıldızların yetiştiği okullar, sosyal ortamları, gündelik hayatları, çocukları, tatilleri, evlilikleri, boşanmaları, aldatmaları, aşkları, evleri, arabaları,

giysileri, gelecek tasarımları, seyirciyi filmleri dışında da ilgilendiren ve besleyen bir 'ihtiyaç' niteliğine bürünmüştür.

Küresel bir sinema kimliği taşıyan Hollywood sinemasının, ulusal sinemalar üzerindeki etki ve yansımaları Yeşilçam özgülünde yapılacak değerlendirmelerde de rahatlıkla görülebilecektir. Yeşilçam yıldız sisteminin incelenmesi, küreselleşmiş Amerikan sineması ve herhangi bir ulusal sinema arasındaki farkı irdeleyebilmek açısından da yarar taşımaktadır.

### **3.4. YEŞİLÇAM'DA YILDIZ SİSTEMİ: ELEŞTİREL BİR BAKIŞ**

Yeşilçam'ın en parlak dönemi ve özelinde yıldız sisteminin gelişimi, 50'lerin sonlarından başlayarak 1960 ve 70'lerde kırsal alanlardan büyük kentlere kitlesel göç gibi olguların sınıfsal ayrımları derinleştirdiği yıllara rastlar. Bu dönüşümler Yeşilçam sinemasının da dönüşümünü gerekli kıldığı gibi, aynı zamanda 1960'larda çekilen sosyal gerçekçi filmlerin de arka planını oluşturmaktadır. 1960'larda sinema için yepyeni ve verimli bir dönem açılır. Seyirci salonları doldurmakta, sinemayı gündelik yaşamının merkezine koymakta, izlediklerinden üst düzeyde etkilenmektedir. Seyirciler sinemaya, sevdiği yıldızları izlemek için gitmekte, Yeşilçam yıldızları seyircinin evreninde bütün gücüyle parlamaktadır. Artık oyuncular için film çekilmektedir ve Yeşilçam'da "star dönemi" olarak adlandırılabilir bir dönem başlamıştır.

Bu sürecin nasıl geliştiği, Yeşilçam'ın yıldız yaratma mekanizmaları, ilk yıldızlar, zamanla 'yıldızcılığın' sistem haline gelmesi ve Yeşilçam'ın kare ası olan dört büyük kadın yıldız özelinde dönemin detaylı incelemesi başlıklar halinde yapılacaktır.

#### **3.4.1. Yeşilçam'da Yıldız İnşası: "Yıldız Yaratmacılık"**

Yeşilçam'da "yıldız yaratmacılığı" nasıl gerçekleşir ve "kadın oyuncular tipolojisi" nasıl oluşturulur? Agah Özgüç, 1940'lı yılların sonlarına kadar Cahide Sonku'yu saymazsak, "yıldız oyuncular"ın görülmediğini belirtir. Dönemin önemli kadın oyuncularını saydıktan sonra, içlerinde sadece Oya Sensev, Nevin Aypar ve biraz da Hümaşah Hiçan'ın belli tiplere doğru yaklaştığını, ama yine de tipolojik açıdan birer "kadın siluet" olmanın ötesine geçemediklerini vurgular. Oysa bu yıllarda dünya

sineması yıldız oyuncuların egemenliğine çoktan girmiştir. Türk sinemasının geçiş döneminde yıldızlaşan tek oyuncusu Cahide Sonku'dur. Ancak 1950'li yıllardan sonra Türk sinemasında da yeni kadın tipleri kalıba dökülecek ve bu dönemde pek çok kadın oyuncu yıldızlaşacaktır. Özgüç, 60'lı yıllara gelindiğinde bu süreci, "sahici sinemacılar, profesyonel yıldızlar" dönemi olarak tanımlayacaktır. Faruk Kenç'le başlayıp Lütfü Ö. Akad'la sürdürülen "sinemacılar döneminde" güzellikleriyle öne çıkan pek çok kadın oyuncunun olduğunu, ancak bunların daha sonra 1949-61 döneminde ortaya çıkan Sezer Sezin, Neriman Köksal, Muhterem Nur, Belgin Doruk, Fatma Girik, Leyla Sayar, Çolpan İlhan, Türkan Şoray gibi isimlerin yanında sönük kalacaklarını belirtir (Özgüç, 1988, s.12-16).

Özgüç'e göre, Türk sinemasında "yıldız yaratıcılığı" profesyonel anlamıyla ya yönetmen ve proje ağırlıklı sinemayla ya da dergi aracılığıyla olur.

*Özgüç, (1988, s.16-20) bu süreci ve öne çıkan isimleri şöyle anlatır:*

*Yıldız Dergisi Yarışması'yla sinemaya girip "yıldız" olan tek kadın oyuncu Belgin Doruk'tur. Bu yıldızlaşmada yönetmen katkıları da inkar edilemez kuşkusuz. Proje desteği ve yönetmen katkıları özellikle de Sezer Sezin (Lütfü Ö. Akad-Vurun Kahpeye), Muhterem Nur (Memduh Ün-Üç Arkadaş), Fatma Girik (Memduh Ün-Ölüm Peşimizde) ve Türkan Şoray (Metin Erksan-Acı Hayat)'da görülür. Ve gene de bu dönemde kadın oyuncuların tipleri iyice belirginleşir. Ayrıntıları çok çeşitlidir, ama temelde iki ana bölümde toplanır: Masum Kızlar (Oya Sensev, Zeynep Sırmalı, Muhterem Nur, Türkan Şoray) ve kötü kadınlar (Pola Morelli, Gönül Bayhan, Peri-Han). Her dönem kendi yıldızlarını yaratır. Ve Türk sinemasında oyuncusuna "sahip çıkma olgusu" Lütfü Ö. Akad'la başlar. Başlangıçtaki yıldızı Sezer Sezin'dir. Bu olgu giderek "artist yarışmaları"yla dönemin en popüler sinema dergilerinin tekeline girer. İşte 1952'lerdeki Yıldız Dergisi'nden sonra 1962'lerde bu konuda gücünü gösteren "tek dergi" Ses'tir. Dergi yarışmalarının, "altın çağı" yaşadığı bu dönemde ortaya çıkan ilk kadın yıldız Hülya Koçyiğit'tir. Ancak bu aşamada, Koçyiğit'in yıldızlaşmasında kuşkusuz Metin Erksan'ın da büyük katkıları yadsınamaz. Altın çağını yaşayan bu yarışmalardan Filiz Akın, Hülya Koçyiğit, Selda Alkor, Zeynep Aksu, Hale Soygazi ve Gülşen Bubikoğlu yararlanırlarken, 1962-1974 yılları arasını kapsayan dönemde kural dışı bir "yıldız" görürüz. Bu, tiyatro çıkışlı oyuncu Sema Özcan'dır.*

Scognamillo, uzun yıllar Türkiye’de sürekli bir şekilde sinemayla uğraşanların ve destek verenlerin hangi kesimden ve meslek grubundan oldukları sorusunu sorar; bu kişiler, yerli yapımdan mı, sinema salonu işletmesinden mi, yabancı film ithalatından mı gelmektedir? Soruyu yine kendisi cevaplayarak, ağırlığın yabancı film ithalatı yapan işletmelerde olduğunu, esas sermayenin bu kesimden çıktığını belirtir. Sonradan yerli yapıma da girenler, yine bu kesim olmuştur. Dolayısıyla gerçek bir altyapı olmadan, ehli elemanlar yetiştirilmeden, sinemayı el yordamıyla öğrenerek ve çok sınırlı teknik olanaklardan yararlanarak, bazı sermaye sahipleri sinemayı geliştirmişlerdir (2009, 15). Bu bilgi önemlidir; çünkü Türk sinemasının gelişiminin özgün olduğu, Amerikan sineması örneğinden çok farklı geliştiği, belirtilenler göz önüne alındığında rahatlıkla görülür. Scognamillo, şunları da ekler: “Böyle bir durumda Türk sinemasının evrimini başka ülkelerin aynı dönemlerdeki durumu ve evrimiyle karşılaştırmak bizi hiçbir yere götürmez, sadece Türkiye’ye erken gelen sinemanın bir hayli geç gelişmiş olduğunu kanıtlar. Ancak gecikmeli gelişmenin de, ulusal sinemanın periyodik olarak geçirdiği buhranların nedenlerinin de altını çizer” (2009, s.16).

Scognamillo, 60’lı yılların Türk sineması açısından gerçekten bir altın çağ ve yeniden doğuş yılları olduğunu belirtir. Bu süreçle birlikte artık daha bilinçli, kurallara uygun, dışarıdan esinlenen (Hollywood sineması, yıldızcılık yöntemi, tür çeşitliliği) ve kendi kurallarını oluşturan bir sinema olduğunu, temellerin gereksinime göre yeniden gözden geçirildiğini ve kadroların yenilendiğini vurgular. Ancak bu süreç yavaş gelişmiştir. 1939 yılına gelindiğinde Muhsin Ertuğrul’un sinema alanındaki egemenliği sona ermiş, Faruk Kenç, Şadan Kamil, Baha Gelenbevi gibi başka yönetmenler ve farklı sinemasal kriterler ortaya çıkmıştır. 1950’lerin başlarından itibaren Türk sinemasının arayışa giren Akad ve Erksan gibi kimi temsilcileri ulusal bir çizgi yaratmaya çalışmış, sayısal olarak artış gösteren yapımcılık, kendine bir yol çizmek için tür çeşitlemelerini denemişlerdir. 60’lara gelindiğinde Türk sineması artık hem en popüler eğlenceye, hem de ayakta durmayı başarabilen bir küçük endüstri konumuna dönüşmüştür. Her şey kurallara göre gelişir, çeşitlilik artar, popüler sinema olarak gelişme gösterdiği gibi sanat sineması yolunda da önemli adımlar atılır. Bu dönem Scognamillo’ya göre, Yeşilçam yıldızcılığı açısından da ilk’lerin denendiği önemli bir süreçtir. Rastlantısal

keşiflerle, daha sonra yarışmalarla, kısa sürede sinema “Tanrılarını ve Tanrıçalarını” yaratır. Yeşilçam sineması adım adım bir yıldızlar sineması olur, yıldız oyuncular sinemanın çekici gücü haline getirilir, filmlerin gişedeki kaderini tayin ederler, ama aynı zamanda kendilerine ve isteklerine özgü politikalar çizdiklerinden, koşullar ileri sürdüklerinden (ünlü Türkan Şoray kanunları gibi), yıldız olmalarından kaynaklanan sorunlar da yaratmışlardır (Scognamillo, 2009, s.16).

Dönem, artık sinemanın bir deney ya da heves değil de, bir piyasaya ve ticari faaliyete, giderek sektöre dönüştüğü, yeni yapımcıların, oyuncuların çıktığı, bir yapım stratejisinin izlendiği bir dönemdir. 1970’lerin ikinci yarısına gelindiğinde Türk sinemasında porno türüne yaklaşacak seks güldürüleri dönemi başlar, bir süre sonra bu furya, pornoya dönüşür. Doğal olarak bu tür, hızla kendi yıldızlarını yaratır. Ancak bu dönemin “yıldız”larının kalıcı nitelikleri olmadığı için tüketimleri de kolay olur. Gerçekte bunlar, “yıldız olmayan yıldızlar”dır. Özgüç, “ayakların baş olduğu” bu dönemin, belli bir süre için gerçek yıldızlardan Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit ve Fatma Girik’in “çöküş”ünü de hızlandırdığını belirtir. Televizyonun yaygın etkisiyle başa çıkmak zorunda kalan sinemanın yöneldiği bu yeni kulvarda, kısa bir parlak dönem yaşansa da, aslında Yeşilçam’da çöküşe giden süreç başlamıştır. Bu yedi yıllık dönemde yeni bir yıldızla rastlanmadığı gibi, 1980’li yıllardan sonra, yapımcı-işletmeci ikilisinin ortaklığı bozulur ve bir dönemin ürünü olan “oyuncu kalıplaşması” gücünü tümüyle yitirir. Özgüç’e göre, artık Aliye Rona gibi “aşırı şirret” ve Muhterem Nur gibi “boynu bükük” kadın kişilikleri yoktur. Aslında bu kalıp-tipler, 80’li yıllardan çok önce ölmüştür ve bu tiplerin kahramanları sinema tarihi serüveni içinde kartpostallaşırken, süreçle yeni kadın imajları üretilir. 1980’li yıllardan sonra “kadın filmleri” türüyle bu “devrimci imaj”, genel olarak “sömürüye, ezilmeye başkaldıran kadın” tiplerinde yoğunlaşır; bu değişim sürecinde “yıldızlaşmak” değil, “oyunculaşmak” öne çıkar. Örneğin Nur Sürer (*Ses, Yılanların Öcü*), Şerif Sezer (*Yol, Her şeye Rağmen*), Zuhâl Olcay (*Halkalı Köle, Bir Avuç Gökyüzü*), Hale Soygazi (*Bir Yudum Sevgi*), Fatoş Sezer (*Kurtar Beni*) gibi “olgunluk çağını yaşayan kadın tipleri” hem oyunculukları, hem de cinsel kimlikleriyle öne çıkarlar. Ne var ki bu oyuncuların geleneksel anlamda “yıldız” olmaları mümkün değildir (Özgüç, 1988, s.20-23).

Kuşkusuz yıldız sisteminin Türkiye sinemasındaki serüveni devam etmektedir. Yıldız sisteminin geçirdiği değişimlere dönük çeşitli değerlendirmeler yapılmıştır. Özgüç'e göre, 1990'lı yıllardan itibaren pek çok şey değişmiştir; artık hiçbir dergi ve gazete yarışması "yıldız" yaratmamaktadır. Bir anlamda oyuncu-yıldız çağı bir süre için kapanmış, sonraki süreçler için de şekil değiştirmiştir. Çağdaş sinemanın geldiği noktada bu dönemde eski anlayış ve kalıplar bir tarafa bırakılarak, sinema, "yeni yıldızlar"ını, yani yönetmenlerini yaratmıştır. "Yıldız egemenliği" yerini bir dönem için yönetmen popülaritesine bırakmış görünmektedir. Yine de seyircinin oyuncuya/yıldıza göre sinemaya gitme, filmi izleme eğiliminin halâ sürdüğü belirtilmelidir. Türk sineması bu dönemde Özgüç'e göre, bir tek kadın yıldız yaratmıştır; o da Müjde Ar'dır ve günümüzde sinema oyunculuğu tipolojisi yaratma uğraşını magazin basını yerine getirmektedir (Özgüç, 1988, s.23-24).

### **3.4.2. Yeşilçam'da Yıldız "Oynamak"**

Yeşilçam yıldızları ile dünya kalibresindeki starların karşılaştırması sürekli yapılır. Batı sinemasının starlarının 'aura'sı her zaman farklıdır. Neden böyle düşünülür? Oryantalist bakış açısını içselleştirmiş olmaktan mı, Batı starlarının arkasında büyük teknolojilere sahip dev semayeler olduğu için mi, yoksa canlandırılan karakter rollerinde Batı starlarının çok daha başarılı bir performans ortaya koymalarından mı? Belki de hiçbiri yeterli bir yanıt değildir. Bu sorunun yanıtı, Batı ve Yeşilçam yıldızlarının kulvarlarının çok farklı olmasıyla bağlantılı olabilir.

Scognamillo, Yeşilçam'ın kendi dönemi ve koşulları içinde değerlendirilmesi gerektiğini belirterek, Yeşilçam yıldızcılığına dönük açıklayıcı değerlendirmelerde bulunur. Ona göre; başka ülke sinemaları gibi Türk sineması da kendi yıldızlarını - Cahide Sonku'dan itibaren- kısa denilecek bir süre içinde yaratmış, empoze etmiş ve onların etrafında bir sistem kurmuştur. Yeşilçam'ın parlak yıllarında bir tecimsel film tasarlanırken, filmin senaryosundan önce, o filmde yer alacak oyuncular, en azından iki yıldız oyuncu ile onları destekleyen bir grup karakter oyuncusu belirlenmektedir. Yıldız oyuncu bu durumda filmi garantileyecek unsur olarak düşünülürken, kimi zaman karakter oyuncusu da filmin garanti unsurlarından biri olabilmiştir. Bu öylesine önemlidir ki, bölge işletmecilerinden avans alabilmek için -ve kimi zaman onların

önerilerine uyarak- daha filmin adı ya da türü belli olmadan filmde oynayacak yıldız oyuncular ilan edilir. Bunlara dayanarak avanslar alınır, senaryo yazılır ve filmin çekimine geçilir. Yıldızcılık sistemi bir rantabilite, bir garanti getiriyorsa da bir furyanın oluşmasına da neden olur. Her yapım şirketi, ister küçük ister büyük olsun, tutulan yıldızları kendi filmlerinde oynatmak ister. Bu yüzden de yıldız oyunculara yönelik taleplerle birlikte yıl içinde çevrilecek film sayısı da artar. Kural olarak yıldız oyuncu çok film çekmez ama Yeşilçam'da bir yıldız oyuncunun ortalaması yılda 12 ile 14 film olabilir. Film öyküleri tekrarlanan şablona dayandığından canlandırılan kişilikler, tipler aşılamamakta ve oyuncu, bir önceki filmde yaptığını bir sonraki filmde de tekrarlamaktadır. Bu yöntem, oyuncu açısından kolaylık, rahatlık getirirse de, yorumu ve kendini geliştirmeyi ortadan kaldırdığından, Scognamillo bu tür bir düzen içinde yıldız oyuncunun, başrol oyuncusunun mesleki açıdan ne kazandığını, oyunculuk sanatından nasıl yararlandığını sorar. “Şayet yararlanıyorsa?” (Scognamillo, 2003, s.42).

Ayça'ya göre, “Yeşilçam star sineması değil, oyuncu sinemasıdır. Star batı sinemasının bir deyimidir, kapitalist sistem içinde oluşmuştur, sanayileşmiş bir sinemanın meta ürünüdür. Sistem tarafından metalaştırılmış, starlaştırılmış oyuncular için söz konusudur” (Ayça, 2016, s.362-363). Ayça, muhtemelen Türk sinemasının ve sektörün metalaştırılmamış olduğunu değil, sanayi devrimini ve sınıflaşmasını tamamlamış modern kapitalist bir ülkenin metalaştırma biçimine tam olarak uğramadığını kastetmektedir; çünkü Yeşilçam dönemi de dahil Türkiye sinemasında starlar vardır. Oyuncu, kah hikaye ve masalların kahramanlarına yaklaşır, kah ülkemizin de içinde yer aldığı Doğu uygarlığı ve kültürünün ‘kurtarıcı’, ‘sultan’, ‘baba’ gibi imgelerine yaslanmaktadır. Ancak toplumun kendine özgü kültürel kodlarıyla da olsa seyirci kendi yıldızlarını yaratmaktadır. Bu durumun, Batı sinemasına göre daha geç bir tarihte ve kendine özgü dinamiklerle yaşanması bu gerçeği değiştirmemektedir.

Ayça, (2016, s.364) Yeşilçam'ı “oyuncu sineması” olarak değerlendirirken, önemli bir ayrıma daha gider; oyunculuk kategorisi içinde karakter ve tipi birbirinden ayırır. Batı toplumlarında her anlamda ‘birey’in var olduğunu, kurumlaşmış kişilik hakları bulunduğunu, ilişkilerin kişilerarası ilişkiler olduğunu ve her kişinin kendi iç

dünyası, psikolojisi, düşüncesi, farklılıkları olduğunu belirtir. Bu durum sanatlara karakterler olarak yansımıştır. “Bir karakter yaratmak”<sup>19</sup> oyuncunun başlıca işi ve hedefidir. Bu konuda yöntemler, kuramlar geliştirilmiş, karakterler arası ilişkilerden, çatışmalardan “drama” doğmuş, dramatik romanlar, oyunlar yazılmış, filmler çekilmiş, çok sesli müzik eserleri bestelenmiştir.

*Oysa Yeşilçam sinemasında durum farklıdır. Ayça'ya (2016, s.159) göre;*

*Yeşilçam sinemasında oyunculuk da zaman içinde oluşmuş ve belirginleşmiş belirli kalıplara dayanır. Karakter değil, tipler söz konusudur. Hatta bunlara prototip demek belki daha da doğrudur. Kalıp kişilerdir. Bir çeşit masketirler. Değişmezler. Oyuncular bütün filmlerde hemen hemen hep aynı kişiyi oynarlar. Oyuncu bir kez hangi tipte onaylanmışsa, benimsenmişse artık hep aynı kişiyi oynamak zorundadır. Kimlik değiştirmesi kolay değildir (olası değildir demek belki daha doğru olur), senaryolar bu duruma göre yazılır, oyuncular buna göre seçilir, yönetmenler bunu uygular, seyirciler bunu isterler... Yeşilçam'ın çok genel bile olsa bir kendi sistemi ve mantığı, böyle bir bütünlüğü olduğunu söylemek bu bakımdan olasıdır. Yeşilçam sinemasında tipleri iki öbekte toplayabiliriz. Birinci öbek, başoyuncu tipleridir. Diğerleri ise “karakter oyuncu” denen yan tiplerdir.*

Yeşilçam oyuncularının “yıldız” olma konumları, belirtilen toplumsal-kültürel yapı nedeniyle Batı sinemasının star kavramından ayrılmaktadır. Yeşilçam'da oyuncuların genellikle her filmde aynı tipi oynadıkları görülür. Oyuncu, adeta rolüyle bütünleşmiştir. Seyircinin sözlü anlatım geleneklerine bağlılığı nedeniyle, yıldızın bu durumu değiştirmeye çalışması, sonu olabilir.

Oyuncu/star, tip/karakter konularındaki kültürel ayırım ve belirtilenlerden hareketle, Türk sinemasında Yeşilçam dönemi yıldızlarının, sanat ve karakter oyunculuğu yönünden kendilerini çok fazla geliştirebildikleri söylenemez. Örneğin 55 yaşında iken hayatını kaybeden Kemal Sunal tam 82 filmde oynamış, yine dönemin yıldızlarından Hülya Koçyiğit, kendisine sanatını geliştirecek imkanların verilmemesini Ayça'yı doğrularcasına şu sözlerle açıklamıştır: “Melodramlarda benden beklenen belli bir oyunculuk vardı ve hep benzer bir karakteri canlandırmam gerekiyordu. Korunmaya

---

<sup>19</sup> Engin Ayça, burada Stanislavski'nin **Bir Karakter Yaratmak** adlı eserine atıfta bulunmuştur.



muhtaç, ailesi için, kızı, oğlu için fedakarlıklar yapan bir karakterdi bu” (Sarıkartal, 2002, s.83). Yeşilçam sinemasında oyuncuların prototip film kişilerini canlandırmalarına birçok araştırmacı tarafından değinilir. Bunlardan biri de Kırel’dir.

*“Yeşilçam Öykü Sineması” adlı kitabında Kırel (2005, s.79) konuya şöyle vurgu yapar:*

*Yıldız oyuncular bir anlamda, beyazperdeyi süsleyen dekoratif unsurlar olabilmenin ötesine nadiren geçebilmişlerdir ve bir kişiliği canlandırabilmişlerdir. Bu yüzden de Neriman Köksal’ı masum kız olarak, Belgin Doruk’u fahişe olarak görebilmek pek mümkün değildir.(...) Altmışlı yıllarda yıldız oyuncudan beklenen, dönemin üretim ortamının ve egemen öykü anlatım kalıplarının gereğine uygun olarak basmakalıp tipleri canlandırmalarıdır. Neredeyse oyunculara seyircinin beklentisi yoluyla rol biçildiği ileri sürülebilir. Seyirci şaşırmayı sevmez ve beğenisi çabuk değişmez.*

Yine sinema eleştirmenlerinden Dorsay da, dönemin panoramasını çarpıcı bir şekilde çizer. Dorsay’a göre (2009, s.24), ne yeterli teknik altyapı, ne de yüzlercesi peş peşe çekilen onca filmi besleyecek insan malzemesi ve yaratıcılık birikimi vardır. Dolayısıyla dönemin Yeşilçam’ı, hızla bir tür konfeksiyon sinemasına, seri üretime geçer. Yapımcısından sinemacısına, oyuncusundan seyircisine herkesin çıkarları açısından sürekli çalışması gereken büyük bir çarkı döndürmek için her yola başvurulur; eski Amerikan, Fransız veya Alman filmlerinin kopyaları çekilir, 19. Yüzyıl Fransız romanlarından Rus klasiklerine, İtalyan fotoromanlarına, yeri uyarlamalara kadar akla gelen her kaynak kopyalanır, adeta “yağma” edilir. Bu nedenle sanatsal bir sinema da ortaya çıkamaz.

### **3.4.3.Yeşilçam’ın İlk Yıldızlarından Yıldız Sistemine Geçiş**

Giovanni Scognamillo, Türkiye’de sinemanın tarihsel evrimi ve bu evrimin kademelerinin oldukça özel koşullar içinde geliştiğini ve bir çeşit “macera”, “deneme” olarak veya “ya tutarsa” yaklaşımıyla işlediğini belirtir (2009, s.15). Yıldız sisteminin ya da Özgüç’ün deyimıyla “yıldızcılığın” gelişimi açısından da bu değerlendirme doğrudur.

*Dorsay (2009, s.29), Yeşilçam'a özgü yıldızcılığı, "Türk usulü star sistemi" olarak değerlendirir. Ona göre, star sistemi Hollywood'dan ödünç alınmış gibidir.*

*Starlar her yerden ve her biçimde gelebilir. Sinema eğitiminin, oyunculuk okulu veya kurslarının olmadığı bir dönemde, starları da baştan, adeta hiç yoktan yaratmak gerekir. Güzellik ya da yeni yeni başlayan mankenlik yarışmaları, başta Ses olmak üzere kimi dergilerin 'kapak yıldızı' yarışmaları, ideal star yaratma alanlarıdır. Yıldızlar, her yerde, yolda yürürken bile keşfedilebilir; Neriman Köksal'ın Beyoğlu'nda yürürken keşfedilmesi gibi... Ya da Türkan Şoray'ın bir seti rastgele ziyarete gittiğinde keşfedilmesi gibi. Hiçbir şey bilmeyen, sinema ve çekim üzerine en küçük fikir sahibi bile olmayan oyuncular, yılda 7-8 filmlik bir tempoya girerek, durmayı, bakmayı, yürümeyi, giyinmeyi, makyajı ve elbette oynamayı öğrenirler. Bu açıdan Yeşilçam, sıfırdan başlayıp, en çok, en çabuk ve pratik biçimde star kadroları yaratmış sinema endüstrilerinden biri sayılır.*

Hollywood'da ilk "pre-yıldız" olarak değerlendirilebilecek şöhret kazanmış oyuncuların beyaz perdede görünmesi 1900'lü yılların başlarına rastlar, yine ilk hayran dergileri ise 1912 yılında basılır (Botnick, 2002). Yeşilçam'da Özgüç ve pek çok sinema tarihçisinin ilk "yıldız" oyuncu olarak değerlendirdiği Cahide Sonku'nun sinemada şöhret olmasının zirve yılları 1935 (*Bataklıklı Damın Kızı*) ve sonrasıdır. Dikkat edilirse Amerikan ve Türk sinemaları arasında yıldız sisteminin oluşturulması açısından 30-40 yıllık bir zaman farkı vardır. Kaldı ki, Cahide Sonku Türk sinemasında "yıldız" olarak belirse de, yıldız yönteminin bir sistem olarak oturması Ayhan Işık'la başlar. Dolayısıyla bu iki popüler isim, Türk sinemasında yıldız yöntemi ve sistemi açısından ilk'lere öncülük etmeleri bağlamında önemlidir.

Cahide Sonku, Türk sinemasının genel olarak kabul edilen "ilk kadın yıldızı"dır. Seçil Büker'in verdiği bilgilere göre; Yüzbaşı Necat Bey'in kızı olan Cahide Serap balerindir; yetişme tarzı, kişilik özellikleri ve yetenekleriyle, günün koşulları içinde çok farklı bir yerdedir. O dönem aktrislerin çoğu dönemin tiyatro oyuncularına olsa da, Cahide Sonku öne çıkar ve yıldız olur (Büker, 2003, s.164).

*Özgüç (1988, s.42), Cahide Sonku'yu şu cümlelerle anlatır:*

*Gerçekten bu dalgalı, sarı saçlı genç kadının sinemaya gelişine kadar hiçbir oyuncu, böylesine halka inmemiş ve bir dönem*

gençliğinin rüyalarını süsleyen kadın olmamıştı. Cahide Sonku, yönetmen Muhsin Ertuğrul'un dikkatini çekip sinemaya geçmeden önce balerindi. 1933 yıllarında Darülbedayi'nin operetlerinde, balerin olarak sahneye çıkıyordu. 17 yaşındaki Cahide, “Üç Saat”, “Delidolu”, “Lüküs Hayat” adlı operetlerde dans ettikten sonra kısa bir süre içinde büyük bir sıçrama yapmış, sahnede başrollere kadar yükselmişti. O yılların münekkitlerine (eleştirmenler) göre: “Cahide Sonku, bir primadonna olmuştu tiyatrodada... Hem çok güzel kadındı, hem de kuvvetli aktris... Şehir Tiyatrosu o güne kadar aktris görmüştü, ama onun gibi çok güzel kadın görmemişti.” Yıllar öncesinin bu değer ölçülerine göre Cahide Sonku tiyatro sahnelerinde neyse sinema perdesinde de oydu.

Genç balerin Cahide Sonku, Muhsin Ertuğrul'un desteğiyle, tiyatro sahnelerinde olduğu gibi sinemada da başarıdan başarıya koşar. İlk filmi, Muhsin Ertuğrul'un çektiği *Söz Bir Allah Bir'i*, *Aysel Bataklı Damın Kızı* izler. Cahide Sonku, seyirci üzerinde klasik anlamıyla “yıldız” a özgü fetiş etkiler bırakır; moda yaratır, genç kızlar Sonku'nun filmde taktığı eşarbi takar, eşarbin adı -filmdeki adıyla- Aysel kalır. Özellikle *Aysel Bataklı Damın Kızı* filmiyle yakaladığı şöhret, *Şehvet Kurbanı* ile artar ve ünü efsane boyutlarına ulaşır. Bu arada kimi başarılı, kimi başarısız yönetmenlik, yapımcılık deneyimleri de olur.

Aslında ‘seçkin’ olmayan seyirci kendini Sonku’ya yakın hissetmez; o Batılı, tahsilli, mesafeli, kibar, üstelik sarışın yıldız, seyirciye soğuk ve yabancı gelir. Ancak seçkinlerin ve aydınların tavrı farklıdır. Onlara göre Sonku, Cumhuriyet aydınının ideal olarak kabul ettiği Batılı kadına çok benzer: “Aydınlar, ona ‘Türk Greta Garbo’, ‘bizim Greta Garbo’muz demeyi tercih etmişlerdi. O, taraftarları Batılı olmak uğruna neleri bastırdıklarından bihaber olarak Batılılaşmayı seçmiş cumhuriyetçi ideolojinin yıldızıydı”<sup>20</sup> (Büker, 2003, s.165).

Sinema tarihçisi Agah Özgüç’ün verdiği bilgilere göre; dergilerin düzenlediği yarışmalardan Türk sinemasına gelen ilk oyuncular, Ayhan Işık, Belgin Doruk ve Mahir

---

<sup>20</sup> Kaldı ki o dönemlerin sinema algısı da 1950-60’lardan farklı ve seçkindir. Avrupa filmlerinin egemen olduğu zamanlardır, sinemaya gitmek adeta bir törendir, yer göstericiler üniformalı, seyirciler smokinli ve tuvaletlidir. 1950’lerde takım elbise giymeyen, tıraşsız erkeklerin salona alınmadığı bilinir. Bu durum iç göçün başladığı 1950’lerde hızla değişir, artık herkes -kapıcı, simitçi, işportacı vb- ‘eğlencelik’ olarak sinemaya gitmektedir (Bkz. Büker, 2003, s.165-167).

Özerdem'dir. Yıldız Dergisi'nin 1951 yılında düzenlediği bu yarışma ilk değildir, ancak sinemaya yeni oyuncular ve yıldızlar getirmesi nedeniyle önemlidir. M.G.M. Columbia, Universal- Int, WarnerBrothers, 20th Century-Fox ve R. K. O. Radio gibi, Amerikan dev film şirketlerinin servis yaptığı reklam materyalleriyle beslenen Türk sinema basınının düzenli ve uzun ömürlü ilk dergisi Yıldız'ın düzenlediği yarışmadan çıkan Ayhan Işıyan (Işık), gerçek anlamda ilk büyük yıldız olarak oyunculuğa yeni bir sistem getirmiştir. Bu, tüm dünyada egemenliğini kuran Amerikan sinemasına özgü bir "star", yani "yıldız sistemi"dir. Yönetmen Osman F. Seden de bir yapımcı yönetmen olarak Amerikan sinemasının egemen koşulları içinde bu "star sistemi"ni Ayhan Işık'tan sonra yeni oyuncularla geliştirecektir.

*Özgüç (1988, s 55-58), Ayhan Işık'ı şu sözlerle anlatır:*

*Ayhan Işık, her şeyi ile katıksız, "bizden" olan bir karakter çizer. Düzgün fiziğinin yanı sıra, Türk sinemasındaki bir başka özelliği ise, başkaldıran bir "eylem adamı" olmasıdır. Çünkü Ayhan Işık, yerli sinemaya Batılı bir yıldız gibi kendi ilkelerini, kendi "kanun"larını uygulayacak, "yıldız" olduktan sonra ağırlığını koyup sürekli biçimde "oyunculuk haysiyeti"ni koruyacak, o güne kadar hiçbir aktörün gerçekleştiremediği bir "iş ahlakı"nı da beraberinde getirecektir. Kendi çıkarları başta olmak üzere yeni bir düzenin ateşli, yürekli bir savunucusudur. Dolayısıyla Lütü Ö. Akad, bir dönemi etkileyen "ilk sahici yönetmen", Ayhan Işık da bu dönemin "ilk yaratılan yıldızı" olarak sinema tarihine geçmişlerdir.*

Ayhan Işık, sinema dünyasına adım atmasıyla birlikte Işıyan olan soyadını Işık olarak değiştirir.

*Mesut Kara (2014, Par.6), sanatçının soyadını değiştirmesi meselesini şöyle aktarır:*

*Yıldız dergisinin açtığı yarışmada erkeklerden birinciliği kazanan Ayhan Işıyan, İpekçilerin çevireceği 'Yavuz Sultan Selim' filmi ile henüz ismi açıklanmayan diğer bir filmde başrolleri oynamak üzere parlak bir kontrat imza etmiştir."29 Eylül 1951 yılına ait haftalık sinema dergisi Yıldız'ın, yerli haberler sütununda yer alır bu satırlar. Birkaç sayfa öncesinde de bu kontratı belgeleyen fotoğraf vardır. Sonraki yıllarda Yeşilçam'a kral olarak damgasını vuran Ayhan Işık'tır sözü edilen Ayhan Işıyan. (...) Yıldız dergisinin yazı işleri müdürü Sezai Solelli'nin ısrarı ve teşvikiyle, derginin açtığı yarışmaya katılır ve birinci seçilir. Ayhan Işıyan yarışmaya katılmayı kabul eder, fakat bir endişesi vardır; soyadının Ermeni kökenli*

*çağrışımı yapması! Ayhan Işık'ın Ermeni sanılmasından duyulan endişe, oyunculuğa başladığında, 'Işıyan' olan soyadının 'Işık' olarak değiştirilmesine neden olur.*

Ayhan Işık'ın, gerçekte Işıyan olan soyadından dolayı Ermeni sanılmasından<sup>21</sup> duyduğu kaygı, böyle bir davranışı doğrurur. Türkiye sineması ve tiyatrosuna emek vermiş, hatta ilk süreçlerde çoğunlukla kurucu rol oynamış Ermeni sanatçılardan biri sanılma 'endişesi' üzerinde durulması, irdelenmesi gereken bir durumdur ve çalışmanın ilgili başlığında incelenecektir. Ancak bu anekdot bile Yeşilçam'ın 'resmi' kimliğine dair önemli veriler sunmaktadır. Milliyetçi-muhafazakar seyircinin olası tepkileri ve mesafesi nedeniyle, azınlık halklardan birinin 'yıldız' olmasının ne derece imkansız olduğu rahatlıkla görülebilmektedir.

#### **3.4.4. Yeşilçam Yıldız Sisteminin 'Kare As'ı**

1960'lar, Yeşilçam'ın en parlak yıllarıdır. Bu durum, olanakların çokluğundan ya da çekilen filmlerin içerik olarak zenginliğinden kaynaklanmaz. O yılların zenginliğini yaratan esas olgu, seyircinin ve oyuncuların, yönetmene ve teknik ekibe kadar tüm sinema emekçilerinin sinemaya tutkuyla bağlı oluşlarıdır.

Sinemanın bu derece popüler olduğu ve halklaştığı yılların bir diğer özelliği de yönetmenden önce dönemin yıldızlarının filmlerdeki belirleyiciliğidir; Yeşilçam o yıllarda yıldız sinemasıdır. Filmin başarısını belirleyen, o filmde oynayan yıldızdır. Filmlerin artıları, başarıları kadar başarısızlıkları da, yıldızın hanesine yazıldığından, parlayan, zirveye yükselen kadar, henüz başındayken sinema sektöründe yok olan, sönen pek çok yıldız vardır. Yeşilçam'da yıldızları daima parlamış ve seyircinin gönlünde her zaman farklı bir yer tutmuş dört kadın yıldızı incelemek, yıldız sistemini anlayabilmek açısından da önem taşımaktadır.

*Kırel (2005, s.91) incelemesinde şu tespitleri yapmıştır:*

*Altmışlı yıllara damgasını vuran dört yıldız; alfabetik sırayla Fatma Girik, Filiz Akın, Hülya Koçyiğit ve Türkan Şoray'dır. Sayılan yıldızlar aynı zamanda Türk sinemasının en uzun süre gündem*

<sup>21</sup> Pek çok kaynakta Ayhan Işık, Ermeni olarak geçmektedir. Ancak yapılan araştırmalarda bu konuda somut bir veriye rastlanamamıştır. (Bu kaynaklardan biri için bkz. <http://www.haberhurriyeti.com/madem-ki-ermenisin-kimligini-gizlemelisin-119564.html>).

*kalmayı başarabilen oyuncularını arasındadır. Sinemaya giriş yıllarına göre Fatma Girik (1957), Türkan Şoray (1960), Filiz Akın (1962) ve Hülya Koçyiğit (1964) aynı zamanda dönem sinemasının tipik temsilcileridir.*

Kirel'in saydığı dört kadın yıldız, Yeşilçam'ın kare ası, "dört yapraklı yoncası" gibi sıfatlarla anılmış, pek çok akademik araştırmaya da konu olmuştur. Yeşilçam yıldızcılığını anlamak açısından, bahsedilen dördünün sanatsal yaşamlarına yakından bakmakta yarar vardır.

*Bu konuda yine Kirel'in (2005, s.91) düşüncesi şöyledir:*

*Altmışlı yıllarda popülerliklerini sürdüren kadın oyuncularla ilgili çeşitli yorumlar yapılabilir. Engin Ayça, dört büyükler olarak anılan kadın yıldızların aslında tek bir kadın oldukları varsayımını ileri sürer. Biri daha çocuksu, daha şuh, diğeri zaman zaman biraz daha erkeksi olsa da, onlar aynı kadının dört farklı yüzü gibidirler.*

Bu durum, Yeşilçam'ın "Halk bunu istiyor" savunusuyla da tam olarak açıklanamaz. Her biri farklı temsil düzeylerine sahip bu yıldızlar, sınıfsal olarak homojen olmayan seyircilerin tümüne hitap edebilmiştir. Kişisel özellik ve yeteneklerinin belli bir etkisi olsa da, yönetmen ve yapımcıların oluşturdukları şablonlara uygun birer model olarak seyirciye sunulmuşlar, uzun yıllar bu kalıpların dışına çıkamamışlardır. Yeşilçam'ın 'yıldızlar'ı, dünyada olduğu gibi Türkiye'de de parlak birer tasarım örneği olarak ortaya çıkmışlardır.

*Yazar (Kirel,2005, s.202), bu konuda şunları söyler:*

*Seyircinin yıldızlar üzerinde uzlaştığı bir beklenti düzeneği vardır. Genel olarak, Fatma Girik, "dinamik, canlı, 'acul', girişken, kolay yılmayan ve pes etmeyen, yeri geldiğinde erkek gibi davranan bir tür Erkek Fatma" olacak; Türkan Şoray, "güzel, çekici, alımlı bir kadın" kişiliğinde "halk kızı veya burjuva dilberi tiplerini" canlandıracak; Filiz Akın, "ince, sarışın ve kırılabilir kişiliğiyle halk kızlarını oynasa da pek inandırıcı olamayacak, daha çok zengin kızlarını, burjuva güllerini" temsil edecek; Hülya Koçyiğit ise "geniş bir canlandırma yelpazesi ve çok farklı kimliklere bürünme yeteneği olan, her kalıba girip her sınıfa ait olabilen, ama nedense en çok Muazzez Tahsin, Kerime Nadir ve Esat Mahmut romanlarından yapılmış uyarlamalarda, Büyükkada veya Boğaz köşklerinde genelde beyaz üniformalı deniz subayı Ediz Hun'la, yanlış anlamalarla, ayrılıp*

*birleşmelerle dolu, kederli aşklar yaşayan kibar evin kızı” olarak kabul edilecektir.*

Ankara Sinema Derneği tarafından hazırlanan *Yıldız: Hülya Koçyiğit* (Dost Kitapevi, Ankara Sinema Derneği, 2004) ve Feyzan Ersinan tarafından hazırlanan *Film Gibi Yaşadım: Hülya Koçyiğit* (Dünya Yayıncılık, 2004) kitaplarının her ikisinde de, yıldız hakkındaki tüm kişisel anlatımların ortak vurgusu ‘masumiyet’ tir. Masumiyet kavramı kadın söz konusu olduğunda cinsiyetsiz bir kavram olmadığı gibi aksine içinde el değmemiş ve bakire olmayı anlatan bir vurguyu da taşımaktadır. İlginç olan ise, diğer üç kadın yıldızdan farklı olarak tiyatrodan gelen bir oyuncu olan Hülya Koçyiğit’in, Yeşilçam yıldız sistemi tarafından, içine yerleştirildiği kalıbın gayet farkında oluşudur.

*Sarıkartal (2002, s.83) bu durumu Hülya Koçyiğit’in ifadeleriyle şöyle anlatır:*

*Aslında genç, güzel ve masum bir kadın örneği olarak görünmektense, her zaman yaşayan çeşitli kadın kimliklerinin farklı sorunlarını temsil eden bir kadın oyuncu olarak tanınmayı tercih ettim. Oyunculukla star kimliği arasında çok gidip geldim hayatımda. Bu büyük bir handikap, bazı şeyleri yapmaya, bazılarını yapmamaya zorluyordu beni. Doğru ve gerçekçi karakteri canlandırmakta direktsem belki senede iki film zor yapardım... İşte melodramlardaki ideal kadın kimliği, benim fiziğime ya da oyuncululuğuma ya da beni yönetenlerin benimle ilgili kurdukları sinema politikasına en uydurdıkları kimlikti. Bu kimliği canlandırdığım sürece star konumumu korumam garanti görünüyordu.*

Koçyiğit’in anlatımlarından, yaratılan yıldız imajına uyum sağlamanın ve bu imajı sürdürmenin zorlukları rahatlıkla anlaşılmaktadır. Yeşilçam filmlerinde Koçyiğit’in, biçimsel ve doğallıktan uzak performansının çeşitli örnekleri, belki de sanatçının isteksizliğinin, kendisinden istenileni ‘oynama’ baskısının, rol yaptığının bilincinde olmasının sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Kaldı ki olgunlaşma döneminde rol aldığı *Bez Bebek*, *Kurbağalar* ve *Firar* gibi filmlerde Hülya Koçyiğit’in çok daha ‘özgür’ olduğu görülmektedir ve bu filmlerin çoğu önemli ödüller getirmiştir.

1960'lara kadar Cahide Sonku, Belgin Doruk, Neriman Köksal gibi dönemin öne çıkan kadın yıldızlarının, genellikle değişmeyen, tek boyutlu tipleri (fedakar anne, masum sevgili vs.) oynadıkları görülür. 1960'lı yılların ünlü yıldızları Şoray, Girik, Akın ve Koçyiğit'in ise başlarda, hem sistemin dayattığı hem de kendilerinin örnek

aldıkları yıldız temsillerini sürdürdükleri, sonra bu tarzın aşılmasıyla birlikte arada kaldıklarını belirtmek mümkündür. Bircan Usallı Silan'ın birebir görüşmelerle yazdığı *Dört Yapraklı Yonca* (Epsilon, 2004) adlı kitapta, sözü edilen yıldızların kah dönemin kısıtlayıcı kalıplarının gerekliliğini savunan, kah bunlarla mücadelede yetersiz kaldıklarını ifade eden söylemleri vardır. Aslında mevcut geleneksel kalıpları aşmak isteyen ama aşamayan bir pratik sergilemişlerdir.

*Silan'a (2004, s.220) göre Filiz Akın'ın bu konudaki değerlendirmesi çarpıcıdır:*

*(...) şablon hikayelerden seyirci çok hoşlandı, bu gerçek. Biz bu gerçeğin peşinde sürüklendik. (...) biz o dönem kadının durumunu sorgulayacak filmler yapmadık. Kadın hareketini daha önce başlatacak bilinçte değildik. Bizi bu anlamda uyarayan dostlarımız da olmadı. (...) sinemanın her şey demek olduğu dönemde ne yazık ki biz bu boşluğu dolduramadık.*

Akın'ın içtenlikle ortaya koyduğu bu özeleştirel yaklaşımın, kuşkusuz yaşanmışlıklarla da bağı vardır. Sözkonusu yıldız oyuncuların yeteneklerini, sinemaya tutku derecesindeki bağlılıklarını ve emeklerini göz ardı etmeden belirtmek gerekirse, özellikle Fatma Girik ve Türkan Şoray'ı çocuk yaşlarda seçip yıldız konumu için hazırlayan erkek yönetmenler vardır. Ve çok manidardır ki, bu erkek yönetmenler dönemin sözü edilen “çocuk” yıldızları ile aşk yaşamış, onlarca yıl boyunca resmi olarak evli kalmayı sürdürdükleri eşlerinden boşanmayı düşünmeksizin, onları çok uzun yıllar kontrol altında tutmuş, hatta hayatlarına dair yasaklar koyabilmişlerdir.

*Türkan Şoray, o yıllarda yaşadığı baskıyı şöyle ifade edecektir (Akt. Silan, 2004, s.148):*

*Levent'teki ev, yalnızlığımın bir simgesiydi. Orası benim hapishanemdi. (...) Rüçhan Bey'in beni set dışında herkesten, her şeyden yasakladığı dönemdi. (...) Evin önünde saatlerce bekleyen insanlar vardı. Ben o insanların arasında olmak için canımı verecek durumda olduğum halde görünmez demirler buna engel olurdu.*

Fatma Girik, yönetmen Memduh Ün ile sevgili olduğunda kendisi 16, Ün 40 yaşındadır. Türkan Şoray'ın, Rüçhan Adlı ile ilişkisinde ise kendisinin 17, Adlı'nın 38 yaşında olduğu belirtilmektedir (Ün, s.98; Şoray, s.170, Akt. Silan, 2004). Filiz Akın da yönetmen Türker İnanoğlu ile genç yaşta evlenmiştir. Belirtilen dört kadın yıldızdan



hemen önceki dönemde parlayan Belgin Doruk da benzer bir durum yaşamıştır. Kendisinden 27 yaş büyük Faruk Kenç ile, ailesinin itirazlarına rağmen evlendiğinde Doruk 17, Kenç 44 yaşındadır. Kenç, 1952 yılında Belgin Doruk'un katıldığı ve birinci olduğu Yıldız dergisinin jürisindedir, dolayısıyla sanatçıyı keşfeden ve ilk filmi çeken de Kenç olur (Sılan, 2004, s.83-99). Belirtilen örneklerde çocuk yaştaki yıldızların, kendilerinden çok yaşlı -üstelik bazıları evli- yönetmenlerle birlikteliğini, sözü edilen yıldızlar, erkek egemen bir sektörde korunma, himaye edilme ihtiyacıyla ya da usta, patron, baba ilişkileriyle açıklasalar da, ortaya çıkan sonuç kadının kapatılmasıdır. Söz konusu örneklerde evli erkekler, mevcut geleneksel evlilik ilişkilerini, yıldızlarla olan onlarca yıllık birliktelikleri süresince sonuna kadar korumakta da sakınca görmemişlerdir. Türkiye'nin en güzel kadınlarının 'sahibi olma' dürtüsü, onları kapatma ve egemen olma yaklaşımı üzerine düşünülmelidir. Koçyiğit, beyanlarında eşinin kıskançlıklarından, eşi ise 'bir yıldızla sahip olmak'tan bahsetmekte, en tepede bir yıldız dahi olsa kadının, geleneksel konumunu kabullenmiş olduğu gerçeği dikkat çekmektedir (Soydan, s.397; Koçyiğit, s.334, Akt. Silan, 2004).

Yeşilçam'ın dört kadın yıldızından halkın en çok tuttuğu ve zirveye yerleştirdiği isim olan Türkan Şoray, adeta cumhuriyetçi modernleşme idealine yani yeniye karşı gelenekselin direnişini anlatır. Türkan Şoray'ın temsil ettiği 'kara kız'da, görgü kurallarına aldırmayan, arabesk konserleri operalardan fazla önemseyen, bütün Batılı dünyayı ve değer yargılarını yabancı ve yapmacık bularak dalga geçen 'biz'i buluruz. Geçmişe bağlı, gelecekte de 'kendi' olarak var olma güveni taşıyan kitlelerin bahsedilen psikolojik durumu sebepsiz değildir; "1950'lerde iktidarı elinde tutan demokrat Parti'nin popülist idealleri, Cumhuriyetçi Halk Partisi'nin modernleşme girişimlerinin yerini aldı. Aynı şekilde, cumhuriyetçi ideolojinin yıldızı Sonku da yerini yeni bir yıldızla Sultan'a bırakıyordu" (Büker, 2003, s.171). Şoray'ın nihayet seyircinin aradığı Ortadoğulu, taşralı, mahalleli, halktan biri, yani 'Kara Kız' olması, seyircinin onu sultanlığa yükseltmesine neden olacaktır. Modernlik düşleri hala uzak, soğuk ve yabancıdır; Şoray ise -artık- değişmek zorunda olmayan halkı anlatır.

Şoray'ın zirvede olduğu yıllarda onun kadar ünlü olan üç kadın yıldız daha vardır. Bunlardan Filiz Akın, Şoray'ın aksine, ince, sarışın, Batılı bir imajı olan, kentli,

okumuş kızı temsil eder. “Dergiler ona ‘salon kızı’, Türk sinemasının ‘güzel kızı’ diyorlardı; en iyi okullarda eğitim görmüş, sarışın, minyon kız rolü için mükemmel bir seçimdi” (Büker, 2003, s.173). Şoray gibi seksi değildi, ancak halk onu da yıldız katına layık görmüştü. Bu durum, (yani birbirinden her açıdan apayrı iki imgenin seyirci katında ‘yıldız’ olarak kabulü) Türkiye toplumunun içinde bulunduğu Doğu-Batı gerilimi ve her iki kültürden de bir şeyler taşıması, bu yarılmanın tam da toplumun ifade etmesiyle açıklanabilir. Akın, Türkiye toplumunun Batılı ve modern yüzü iken, Şoray ise henüz içselleştirilememiş Batılı değerlere karşı toplumun geleneksel ve Doğulu direnişinin yüzüdür. Her ikisi de Türkiye toplumunun gerçeğine işaret eden olgular olarak yaygın kabul görür ve benimsenir.

*Şoray’ın yıldız imajının yerleştirilmesi sürecinde Kirel (2005, s.87), bazı ayrıntılara dikkat eder:*

*Türkan Şoray canlandırdığı rollerle oyunculuk kariyeri boyunca geniş bir yelpazede salınıp durmuştur. Zaman zaman kadınsı, zaman zaman çocuksu yanını ortaya çıkaran rollerle hem erkek seyircinin hem de kadın seyircinin ilgisini çekebilmeyi başarmıştır. Türkan Şoray’ın yıldız olarak imgesinin oluşumunda oyuncululuğundaki başarısının yanı sıra, bir başka özellik daha işine yaramış olabilir: Siyah-beyaz filmlerin iyi kadınları hep esmerdir! Bu sinemasal kodların görünmez bir biçimde kendisine katkısının olduğu öngörülebilir. Bir süre sonra özel yaşamındaki beraberliğinden aldığı “gücü” de yıldız imgesine yapışmış/yardım etmiş ve Türkan Şoray hem “bizden biri” olmuş hem de “bizden uzak”ta bir yıldız olmayı ve parlamayı başarabilmiştir. Yıldız imgesi ile ilgili bir başka örnek yine dönem sinemasından gelir. Ertem Eğilmez’in yönettiği “Sürtük/1965” adlı filmde Türkan Şoray’ın oynadığı karakterin adı kendi adını taşır. Yani, filmdeki pavyon şarkıcısının adı da Türkan Şoray’dır ve Beyoğlu’nun arka sokaklarına asılan afişlerde bu isim görülür ve biz seyircilere gösterilir.*

Hülya Koçyiğit ise Cumhuriyet idealinin öngördüğü iyi eş, fedakar anne, idealist öğretmen tipinin ‘yıldız’ıdır. Huzurlu, sakin, seyirciyi ilk görüşte çarpmayan, ama zamanla kendine bağlayan, her zaman ölçülü ve terbiyeli kadın temsilidir. Bu durumda, Koçyiğit’in hem geleneksel Türk kadınına, hem Batılılaşmaya öncülük edecek idealist kadını temsil ettiği belirtilebilir. Koçyiğit, -yerine göre- hem geleneksel hem Batılı değerlere bağlıdır. Bir türbede başı kapalı kaderinin değişmesi ya da evlatları için dua edebilen, diğer taraftan sosyetik bir salon davetine de duruşuyla yakışan, her

durumda nasıl davranacağını bilen bir imge olarak yıldızlar arasında yerini bulur. Adeta, Şoray ve Akın gibi ‘ne olacağımızın’ temsilleri değil, ‘nasıl olacağımızı’, Şoray ve Akın’ın durduğu yere nasıl gideceğimizi gösterenidir. Hem namus timsali, hem seksidir. Hülya Koçyiğit’i en iyi anlatan ifade, ‘yerine göre’ terbiyesidir.

Fatma Girik ise, diğer üç kadın yıldızdan farklı bir imaj çizer. Erkeklerle aşık atabilen, erkek gibi, kavgacı, lafını esirgemeyen, doğal, ama seven ve sevelebilen, arzu edilen Anadolu kadınına daha yakın bir karakterdir. Anadolu kadınının ‘yiğitliği’ ölçüsünde, bir yandan evine, ailesine ölümüne bağlı iken, diğer yandan haksızlıklar karşısında isyancı, kavgacı bir özgüven taşımaktadır. Batılı değerler karşısındaki konumuyla, Akın ve Koçyiğit’ten çok Şoray’a yakın olduğu belirtilebilir. Makyaj yapmayan, doğallığa önem veren, Batılı, bakımlı kadının biçimselliğini açığa çıkaran bir tarzı vardır. Sevgiliden çok ‘bacı’ tiplemesine daha yakındır.

1980’li yıllarda bir yandan darbenin getirdiği yasaklar, diğer yandan feminist hareketin gelişmesinin yol açtığı toplumsal değişimle birlikte, televizyonun da etkisiyle sinemada kadın temsili konusunda da değişimler yaşanmaya başlanır. Yeşilçam’ın yıldızlarından, Türk sinemasının “sultan”ı Türkan Şoray dahi, ilk kez *Mine* filminde ünlü Şoray kanunlarını yıkarak öpüşme, sevişme sahnelerini çeker (Erus, 2011, s.63-64, 67). Böylece kadın yıldız temsilleri açısından iyi-kötü, namuslu-namussuz, ahlaklı-ahlaksız gibi kesin ayrımlar aşılıp, kadın cinselliğinin de konu edildiği ‘sahici’ kadınların boy gösterdiği filmler dönemine geçilir. Kaldı ki Yeşilçam’ın dört ünlü yıldızı, televizyonun sinemada yarattığı çöküş etkisiyle başlayan seks filmleri furyasıyla “öpüşmeme, soyunmama” gibi prensiplerin çok gerilerde kaldığını bizzat yaşayarak görmüşler ve bazılarının yaşadığı kısa şarkıcılık denemesinden sonra yıllarca geriye çekilmişlerdir; hatta içlerinden Filiz Akın o yıllarda sinemayı bırakmıştır.

Aslında toplumsal açıdan Yeşilçam’ın dört büyük yıldızının konumunu sarsan önemli gelişmeler de olmuştur. 1980’li yıllarda kadınların eşitlik ve özgürlük mücadelelerinin de etkisiyle, Türk sinemasında kadın figürlerin gösterim biçimlerinde de değişiklikler yaşanır. Şentürk’e göre; sinemada kadınların temsil biçimleri açısından 1980’li yıllar bir dönüm noktasını temsil eder. Kadınlara yönelik toplumsal baskı ve medyadaki cinsiyetçi dil yer yer form değiştirirse de, çeşitli medya organlarında kadın

sorunu gündemleşerek örneğin Kadınca gibi kadınlığı erkek söyleminin dışında tanımlayan popüler bir dergi ortaya çıkabilmiştir. Sinemada da bu yıllara kadar kadın tiplerini iyi-kötü kategorilerine sıkıştırılmış, kadına ‘namus’ olgusu çerçevesinde yaklaşmıştır. 1980’li yıllarda ise bireysel hikayelerin ön plana çıkmasıyla konu çeşitliliği görülmüş, cinsel özgürlük tartışılmış, iyi kadın-kötü kadın ikiliğini yıkan yeni bir kentli kadın tipi Türk sinemasına dahil olmuştur (Şentürk, 2016, s.151). Ancak yine de özellikle 80’lerin başında kafa karışıklığı devam etmektedir. Zeynep Çetin Erus, *Güçlü Kadın Denemesi: Fahriye Abla* adlı makalesinde, Yavuz Turgul’un 1984 yılında yönetmenliğini yaptığı ilk film olan *Fahriye Abla* üzerinden konuya açıklık getirir. Filmdeki kadın karakterin önce cinselliğini özgürce yaşaması, sonra ekonomik özgürlüğüne kavuşarak birey olma yolundaki değişimi aktarılsa da, filmin sonunda kadının ilk aşkına dönmesi söz konusu değişimi duraksatır. Çetin Erus’a göre, film dönemin yeni yeni gelişen kadın hareketlerini ve bunlar karşısında Türk entelektüellerinin kafa karışıklığını yansıtır (Erus, 2011, s.80).

Yeşilçam’ın kare ası olarak nitelenen dört kadın yıldızı anlamaya ve çözümlenmeye çalışmak, bir dönemin Türk sinemasını ve Yeşilçam’ı, özellikle de artık bittiğinden ya da değişime uğradığından dem vurulan yıldız çağını ve sistemini anlamak açısından önemlidir. Bir yıldız, oyuncu ve kadın olarak durdukları yeri inatla anlamaya çalışan ve sinema tutkusunu hiç yitirmemiş kadın yıldızların sinemamıza geçen emekleri, onları her yönüyle tartışılmaya ve incelenmeye değer kılmaktadır.

Zirvede birer yıldız gibi parladıkları dönemde Şoray, Akın, Koçyiğit ve Girik gençliğin, güzelliğin, arzunun ve bütün bunlarla birlikte Türk kadınının simgesidirler. Onlar tek bir kadın gibi, yeri geldiğinde ‘vatan’ demek, yeri geldiğinde aşk, tutku, yeri geldiğinde intikam, savaş ve yeri geldiğinde emek demektir. Çünkü onlar Yeşilçam demektir. Tüm yeteneklerine, sinemaya bağlılıklarına rağmen, Yeşilçam yönetmenlerinin yarattığı yıldızlar olan bu kadın sanatçılar, kendilerine sunulan kalıba girmiş, kameraya bakmayı, durmayı, yürümeyi, konuşmayı öğrenmiş, günü geldiğinde onlarsız Yeşilçam melodramı çekilemez olmuştur. Bu dört kadın yıldız, Türkiye’de yıldız olmanın standardını, çıtasını da belirlemiş, yıldız olmanın bütün bedellerini ödemişlerdir. Bazıları çabalasa da, kendilerini Yeşilçam sonrasına taşımaları mümkün

olmamış, onlarla bir dönem kapanmıştır. Türkiye sinemasında onlardan sonra, gerçek anlamda yıldız çıkıp çıkmadığı tartışmalıdır. Belki de belirtilmek istenen, seyircinin en saf ve katışıksız haliyle hayranlığını ve beğenisini kazanmış, onların çekiciliğine, karizmasına ve etki alanına sahip yıldızların bir daha çıkmadığıdır. Belki de o yılların Yeşilçam seyircisinin sinemaya dönük saf duygularının ve sevgisinin bir daha yaşanmayacağıdır. Belki de seyirci, eski seyirci olmadığı için, bir daha 'yıldız' çıkmamıştır.

Tam da Şoray, Akın, Koçyiğit ve Girik'in yıldızlarının alabildiğine parladığı dönemde, bir sanatçı daha vardır ki, seyirciye yıldız olmanın anlamını düşündürür. Dergilerde tam sayfa kapak resimleriyle, fotoromanlarla, magazine düşen haberleriyle değil, usul usul yürür seyircinin yüreğine. Yüzlerce oyunda ve filmde rol alsa da, film afişlerinde adı en üstte ve kocaman harflerle yazmaz; ortalarda küçücük bir Naşit soyadı göze çarpar; Naşitlerden bir Naşit... Hiç başrol oynamaz, ama sahneye ve kameranın karşısına hep o ilk heyecanla çıkar. O, ne güzeller güzeli bir kadın, ne safkan Türk, ne bütün ışıkların çevrili olduğu ulaşılmaz bir 'yıldız'dır. O, komik Naşit Bey'in kızı Adela'dır.

## 4.YEŞİLÇAM SİNEMASINDA ANTI-YILDIZ OLARAK ADİLE NAŞİT

Adile Naşit, Türk tiyatrosu ve sineması açısından önemli bir sanatçıdır. Bu çalışmada Adile Naşit'in Türk sinemasındaki yeri tespit edilmeye çalışılacak ancak çalışmanın odağına başka sorular alınacaktır. Adile Naşit neden yıldız değildir? Filmleri on yıllardır bıkmadan izlenen, seyircide yarattığı sevgi kuşaklar boyu devam eden ve bu sevgide bütün toplumu birleştirmiş olan Adile Naşit yıldız değilse, onu nasıl ve hangi kavramla açıklamak gerekir? Yıldız kimdir? Yıldız olmanın ölçütleri ve mekanizmaları nelerdir? Bu ölçütlerin ve mekanizmaların dışında, hatta bu ölçütlere tamamen ters düşerek, sanatıyla 'yıldızlaşan' Adile Naşit'in 'yıldız'lığını hangi kavramla açıklamak gerekir? Alternatif ve norm dışı pratiklerin, yine alternatif kavramlarla izah edilmeye ihtiyacı yok mudur? Endüstriyel sinemanın, yıldız oyuncu olmak için öngördüğü yoldan gitmeyerek, uygun gördüğü ölçütleri esas almayarak önce kendini, sonra seyircisini yaratmayı ve böylece norm dışı bir 'yıldız' olmayı nasıl tanımlamak gerekir?

Adile Naşit gerçeğini anlayabilmek için, bu bölümde öncelikle onun tiyatro ve sinemadan oluşan dünyasının temellerini atan aile öyküsü ele alınacaktır. Türkiye'de geleneksel sahne sanatları ve tiyatro tarihine damgasını vurmuş Naşit ailesiyle ilgili kaynak yetersizliği sorunuyla, ne yazık ki Adile Naşit'in hayatıyla ilgili araştırmalar sırasında da karşılaşılmış, ulaşılan dağınık bilgiler titizlikle birleştirilerek ve eksik parçalar bulunarak bütünsel bir yaşam öyküsüne ulaşılmaya çalışılmıştır.

Bu öykü 1930 yılında İstanbul Şehzadebaşı'nda bulunan Direklerarası'nda başlar. Turan Tiyatrosu'nun üstündeki dairede...

### 4.1.DİREKLERARASI: ZAMANIN GÖSTERİ ve EĞLENCE MERKEZİ

Direklerarası, Osmanlı Devleti'nin son yılları ve Cumhuriyet'in ilanından sonra uzun dönem ev sahipliği yaptığı tiyatroları, sinemaları ve kulüpleriyle sahne sanatlarının ve İstanbul gece hayatının merkezi olmuştur.

*İstanbul Gezginleri (2012, s.3) Direklerarası'nı tam olarak şöyle ifade eder:*

*Şehzadebaşı Caddesi'nin Vezneciler ile Damat İbrahim Paşa Külliyesi arasında yer alan bölümü Direklerarası olarak adlandırılmaktadır. Bizans döneminde Filadelfion olarak adlandırılan bu bölge önemli yolların kesiştiği bir kavşak şeklindedir ve çeşitli anıt ve sütunlarla süslenmiştir. Bölgenin bu adı almasında Bizans sütunlarının etkisi olduysa da asıl neden elbette Damat İbrahim Paşa Külliyesi'ne gelir getirmesi amacıyla bu yol üzerinde yapılan sağlı sollu 45 dükkandan oluşan arastadır. Arastanın dükkan revaklarının sütunları bu bölgenin Direklerarası olarak anılmasını sağlamıştır. Burada bulunan kahvehaneler zaman içerisinde tiyatro olarak kullanılmaya başlanmış ve özellikle de ramazan ayında yapılan eğlencelerin merkezi haline gelmiştir. Zaman içerisinde on beşe yakın tiyatro bu daracık alanda faaliyet gösterir hale gelmişti. Sonraları bu tiyatro salonları yerlerini sinemalara bırakması, eğlence sektörünün de Beyoğlu'na kayması nedeniyle Direklerarası eski önemini yitirmiştir. Bölgeye ismini veren direkler 1910 yılında elektrikli tramvay hattının yapılması sırasında yıkılmıştır.*

Burçak Evren'e göre; Direklerarası daha çok Müslüman Türk halkının yaşadığı, önemli ibadethanelerle<sup>22</sup> çevrili bir semt olduğundan Ramazan aylarında canlanan bir yapıya sahiptir. Beyoğlu ise gayrimüslimlerin ağırlıklı oluşları nedeniyle daha seçkin bir eğlence anlayışının merkezidir. Direklerarası çok uzun yıllar halk tipi eğlencenin adresi olmuş, sonraki süreçte Direklerarası da eski İstanbul'a ait pek çok değer gibi önemini yitirmiştir. Oysa bu semt yaklaşık yüz yıl önce İstanbul halkının uğrak yeri olan bir sosyalleşme ve eğlence merkezidir (Evren; 2016, Par.6).

*İstanbul Temaşa Hayatında Kadınlar* kitabında, Şehzadebaşı semtinde bulunan Direklerarası'nda 1880'lerden sonra, ardı ardına tiyatroların açıldığı, tiyatroların yanı sıra açıkavadaki diğer eğlence mekanlarında Karagöz, kukla gösterisi ve "kantocu kızlar"ın yoğun olarak izlendiği aktarılır.

*Yazarlar (Ermert vd, 2007, s.14) bu konuda önemli bilgilendirmeler yapmışlardır:*

*Tiyatro, tulûat, kanto derken ilk operet 1868 yılında Dikran Çuhaciyan tarafından bestelenerek Naum Tiyatrosu'nda oynanmaya*

---

<sup>22</sup> Direklerarası Müslümanlar için manevi önem arzeden Şehzadebaşı, Fatih, Süleymaniye Camileri üçgeninde yer alırken, Beyoğlu ise aynı şekilde gayrimüslimlerin önemli yaşam merkezi olan Pera, Tophane bölgesinin kalbinde yer almakta; bu durum her iki merkezde üretilen sanatın niteliğini belirlemektedir. Direklerarası geleneksel eğlence ve sanatın, eski İstanbul'un merkeziken, Beyoğlu Batılı seçkin eğlence ve sanatın merkezi olmuş, zaman içinde Direklerarası eski önemini yitirmiştir (İstanbul Gezinleri, 2012, s.5).

*başlandı. 1874'te Askeri Misafirhane'de sahneye konan "Arifin Hilesi" ise ilk Türk operetidir. Kısa sürede Güllü Agop'un ekibi Çuhacıyan'ın ekibiyle birleşince operet İstanbul'daki en parlak günlerini yaşamaya başladı. 1910'ların başlarında, bugün Beyoğlu'nda Mısır Apartmanı'nın bulunduğu yerde "Trocadero" ve "Concordia" tiyatroları, Üsküdar'da Aziziye Tiyatrosu, 1916'da ise Tepebaşı'nda, sonradan Dram Tiyatrosu adını alacak olan Batılı anlamda ilk Türk tiyatrosu Darülbekâi ve 1927'de Kadıköy'de Süreyya Opereti açılmıştı.*

Direklerarası, bir zamanlar İstanbul gece hayatının kalbinin attığı bir merkez olarak, edebiyata da konu olmuştur:

*Birsel (2017, s.32), Kahveler Kitabı'nda Direklerearası'nı şöyle anlatır:*

*Direklerarası, Kalenderhane Camii önünde başlar. Şehzadebaşı Caddesi'nin 16 Mart Şehitleri Caddesi'yle Dedeefendi Caddesi'nin kavşak noktaları arasında kalan parçadır burası. Buraya Direklerarası denilmesinin nedeni de yolun iki yanında taş direklere dayanan kemerler bulunmasıdır. Direklerin arası altı metre var, yoktur. Halk, bu kemerlerin altından geçer. Direkler, Meşrutiyet'in ilanına değin vardır. Meşrutiyet'ten hemen sonra Şehzadebaşı Caddesi genişletilmek istenince kemerler, direkler yıkılmış caddeye de tramvay hattı döşenmiştir.*

Osmanlı Devleti'nin son yüzyılında Tanzimat Fermanı ile, özellikle sahne gösterilerinde, çoğunlukla gayrimüslim sanatçıların öncülüğünde gelişen bir hareketlenme başlamıştır. Cumhuriyet'in kuruluşu sonrasında ise yüzünü Batı'ya dönmüş, toplumu Batılılaşma hedefi doğrultusunda hızla dönüştürmeyi ve sanatı da bu misyonla yapılandırmayı hedefleyen genç devlet, okullaşma ve Batılı tiyatro eğitimini kurumlaştırma hedefini gütmüştür.

Adile Naşit'in babasının da içinde bulunduğu öncü sanatçılar, yaşadıkları dönemde söz konusu Batılılaşma hamlesini sanatçı içgüdüleriyle, geleneksel halk gösterilerini yenileyerek, değiştirerek ve güncelleştirerek çoktan başlatmışlardır. Naşit Bey yeni oyunlar sahneye koyarak, yeni tipler yaratarak bu açıdan halkı açık havadan salona çekme ve tiyatroya ısındırma, bu sanatı sevdirmeye konusunda önemli katkılar sunmuştur. Ancak Naşit Bey ve dönemin önemli sanatçılarının çabaları, ne yazık ki geleneksel sahne sanatlarının korunmasına yetmemiştir. Bu bölümde, dönemin



İstanbulularının yakından tanıdığı ve sevdiği Naşit ailesinin öyküsüne yakından bakılacak, Adile Naşit'in yaşamına iz düşüren aile bireyleri üzerinde durulacaktır.

## 4.2.SOYDAN SANATÇI BİR AİLE

### 4.2.1.“Komik-i Şehir” Naşit Bey'in Hayatı ve Sanat Yaşamı

“Komik-i Şehir” unvanı pek çok kaynakta, Adile Naşit'in babası Naşit Bey'in ön adı gibidir. Oysa bu adlandırmanın sadece Naşit Bey'in değil, dönemin önde gelen tuluat sanatçıları için kullanılan genel bir sıfat olduğunu anlıyoruz. Burhan Arpad, *Tuluat ve Komik-i Şehir'ler* başlıklı yazısında, bu konuya açıklık getirecek bilgiler vermektedir.

Arpad'a göre; Türk tiyatrosunda yarım yüzyıl kadar sürmüş bir “Komik-i şehir”ler dönemi vardır. Sultan Hamid'in piyesli oyunlar tekeli Güllü Âgop Efendi'ye vermesiyle işsiz kalan diğer tiyatrocular, çözümü “kafadan oyunlar hazırlamak”ta bulmuşlardır. Önceden kararlaştırılan belirli bir konu, tuluatçıların deyimiyle “kanava”yla perdeler açılır ve oyunun kişileri piyes olmadan oyunlar sergilerler.

*Arpad (1964, Par.1) bu konuda şunları söyler:*

*Türk tuluat tiyatrosunun belkemiği, İtalyan halk komedisi Commedia Dell'arte'in Pantolone adlı uşağını biraz andıran, İbiş'tir. İbiş, Türk kukla tiyatrosunun da güldürücüsüdür. Ama Türk tuluat tiyatrosu, bu güldürücü uşak dışında İtalyan halk komedisiyle pek az benzerlik gösterir. Kişileri ve esprisiyle daha çok ortaoyunu ve Karagöze yakındır. Oyunda evin uşağı olan komik-i şehir, hizmetçiyle sevişir, küçük beyin ve küçük hanımın gönül işlerine aracılık eder. Sert ve öfkeli bir baba, komşular, konuya göre haydutlar, fena veya gülünç kişiler vardır. Ama tuluat oyunları, konunun ana çizgileri ne olursa olsun, sevişenlerin evlenmesiyle biter ve komik-i şehir'in seyircilere, 'Yarın akşamki oyunda düğünümüze teşrif edin!' sözleriyle perde iner.*

Arpad'ın anlatımlarına göre; Türk tuluat sahnesinde ad yapmış “Komik-i şehir”lerin sayısı bir düzine kadardır. Bunlardan, Abdi Efendi ve büyük Şevki Efendi,

en ünlüleridir.<sup>23</sup> Abdi Efendi ve büyük Şevki'den sonra gelen ünlü iki komik-i şehir, Haşan Efendi ve Naşit Bey'dir. Türk tuluat tiyatrosunun bu dört büyüklerinden başka Recep Sefa, İsmet Fahri, Ali Rıza, Dümbüllü, İsmaili Şevki Şakrak adları da önemli bir yer tutar. Ancak hemen hepsi de, ilk dörtle çeşitli benzerlikler gösterirler. Oysa Abdi Efendi, abani sarığı ve göbeğiyle, Haşan Efendi gaz tenekesi ve tavan süpürgesiyle, büyük Şevki, derli toplu giyimi ve ölçülü oyunu ile Naşit Bey de, batılı bir halk komedyenini, hatta daha çok İtalyan komiklerini hatırlatan hareketli oynayıyla, tuluat sahnesine çeşitli özellikler getirmişlerdir. Haşan Efendi'nin (14 Mart 1925) ve Naşit Beyin (26 Nisan 1943) ölümleriyle Türk tuluat sahnesi perdesini kapatmış sayılabilir. İstanbul Şehir Tiyatrosu, Devlet Konservatuarı, sesli film ve toplum yapısında görülen büyük ve hızlı değişimler karşısında, Tuluat tiyatrosu elbette tutunamayacaktır.

*Arpad (1964, Par.6) dönemin tuluat sahnesinin ihtişamını şöyle anlatır:*

*Giriş kapısına asılan kartelalardaki (el yazısıyla hazırlanmış atikler) mor, al, yeşil, sarı renkli yazılar ve en tepeye çiziktirilmiş komik-i şehir karikatürü, eski tiyatrocuların "Temaşaperveran" dediği seyirciyi çekmek için kapıda marşlar ve kantolar çalan bandonun falso ezgileri, salonu dolduran büfeci çocukların, "Haniya iyi sudan içen, otuz iki dişe trampet çaldırıyor, buuuz gibi.." sesleri, çingiraklar, kantocuların telli pullu giyinişleri, komik-i şehir-in tekerlemeleri, yarım yüzyıllık bir tuluat sahnesinin bütün özelliğidir. Ne var ki, "Tuluat", sahne sanatçısının yergi oyunlarında bir punduna getirip yazarın tamamlayıcısı olarak hiç de küçümsenmeyecek bir yaratıcılığa dayandığı ölçüde, değerlidir de. Hazım Körmükçü'nün zeki şakaları ve Muammer Karaca'nın günlük olaylarla yakından ilgili ve sık sık değişen esprileri, basmakalıp "Tuluatçılığı" aşan anlık yaratıcılıklardır.*

Selim Naşit'e göre, Naşit bey, geleneksel tuluat tiyatrosunu (İbiş tiplemesini) modernleştiren ilk tiyatro sanatçısıdır.

*Selim Naşit (1983, Par.4) bu gerçeği şöyle ifade eder:*

*Babam tuluat komiğini modernleştiren ilk oyuncudur. O, hiçbir rolü ayırmazdı birbirinden... Örneğin, "Otello"da Iago oynar, Hamlet'te mezarıcı, İbnürrefik'in Sekizinci piyesinde Habib Neccar...*

<sup>23</sup> Şevki Efendi, operet ve vodvil sahnelerinin sevimli ve canlı sanatçısı Şevkiye May'ın babasıdır. Şevkiye May, -annesi o kumpanyanın başaktrisi Mari Ferah Hanım olduğundan-, Adile ve Selim Naşit Kardeşler gibi, "Kundağım, sahnede açıldı" diyecektir (Arpad, 1964).

*Çardaş Fürstin’de papyon kravatla sahneye çıkar, ertesi akşam, İbiş fesini giyip, İbiş rolünü oynardı.*

Naşit Bey, 1889’da Şehzadebaşı’nda Balabanağa mahallesinde bir konakta dünyaya gelmiştir. Babası miralay Hacı Ahmet Bey’dir. Soyadı Kanunu’ndan sonra Özcan soyadını alır. İlköğrenimini Kuyucu Murat ve Şehzadebaşı mekteplerinde tamamladıktan sonra, Beyazıt Rüştüyesi’ne girer. Rüştüye’yi bitirdiğinde onyediy yaşındadır. Babası onu “Baytar Mekteb-i Şahanesi”ne yazdırmak ister, ama Naşit baytar olmak istemez. Çünkü tiyatro sevgisini çok küçükken tatmıştır bir kez... “Evleri, Kel Haşan Efendi’nin tiyatrosuna bitişikmiş. Babamı çok ufak diye sokmazlarmış içeri. O da tiyatronun damına çıkar, aşağı taş atar, oyuncularını rahatsız edermiş. Çaresiz içeri alırlarmış onu” (Selim Naşit, 1983).

Naşit’in tiyatro tutkusuyla başa çıkamayan babası, 1904 yılında onu Muzika-i Hümayûn’a yazdırmak zorunda kalır.

*Naşit Bey’in ailesiyle ilgili detaylı bilgiler veren Arpad (1991, Par.1), bu süreci şöyle anlatır:*

*Şehzadebaşı/Balabanağa Mahallesi’nde konak yavrusu bir evin haşarı oğlan çocuğu Ahmet Naşit, Beyazıt Rüştüyesi’ni bitirdiğinde on yedisindeydi. Hacı Ahmet Bey, oğlu baytar olsun istiyordu. Babası, Sultan Hamit’in eczacıbaşısıydı. Amcası da Deniz Hastanesi’nin paşa rütbesinde başhekimiydi. Erkek çocuğu için “baytar mekteb-i şahanesi”ni uygun görüyordu. İnatçı adamdı. Kafasına koyduğunu yapardı. Ahmet Naşit’in baytar mektebine kayıt işlemlerini yaptırmış ve açılış günü eliyle götürüp okul müdürüne teslim etmişti. Fakat Ahmet Naşit’i Balabanağa Mahallesi’nde karşısında görünce şaşalamıştı. Naşit, bir yolunu bulup okuldan savuşmuştu, direniyordu. İsrar ederlerse okuldan her gün kaçacağını, çekinmeden söylüyordu. Daha önce Saray Müzikası’na girip Güllü Agop Efendi’nin yanında zenne (kadın) çıkmış olan ağabeyi Ziya’yi ileri sürüyordu. Sonunda isteğini kabul ettirdi, 1904 Şubatının son günü Saray Müzikası’na verildi.*

Yine Arpad’ın aktardığı bilgilere göre; Naşit Bey burada Kuklacı Halim Bey ve Viyolonist Zeki Bey’den dersler alır. İlk tuluat hocası Abdi Efendi’dir. Naşit Bey, Saray Müzikası’nda dört yıl kalır. Başlangıçta kimsenin dikkatini çekmez; çünkü tulûatın belli başlı tiplerini taklitleriyle canlandıran pek çok ünlü oyuncu bulunmaktadır. Ancak o kadar inatçı ve yeteneklidir ki sınavda on iki çeşit taklit yaparak başarı

gösterince, Saray'ın ortaoyunu takımına alınır. Kadrodaki tuluat ustaları, ünlü ortaoyuncuları önünde taklit sınavını verirken öylesine heyecanlanır ki jüriden, yüzünü duvara dönme iznini alarak Meddah İsmet'in 'Millet kayığı' monoloğunu bu şekilde söyler. Ustalar, bu utangaç gencin taklitte gösterdiği başarıya hayran kalırlar. Naşit o günden sonra çabucak göze girerek, yeteneklerini geliştirir. Yıldız Saray Tiyatrosu'nda rol alarak, yaldızlı kafeslerle örtülü, büsbütün loşlaşmış salonda Sultan Hamid'i bile kalın sesiyle, sık sık güldürür (Arpad, 1991).

*Bu süreci, Naşit Bey'in sanat yaşamının başlangıç yıllarını Suzan Esler'in aktarımıyla (Esler, t.y. Par.8)<sup>24</sup>. Adile Naşit'ten dinlemek de kuşkusuz aydınlatıcı olacaktır:*

*16-17 yaşında Müzikai Hümayun'a girmiş. Daha evvel Şehzadebaşı'nda Turan tiyatrosunda arkaya gider teneke çalarlarmış. O zaman çoluk, çocuk diye kimsealdirmamış. Fakat sonra istidadını görünce kendisine ufak tefek roller vermişler. Kemani Zeki ile üç sene keman çalmış. Önce hizmetçi, uşak rollerine çıkarmış sonraları Manakyan kumpanyasıyla birleşmişler. (...) (En çok) Sürpik Dudu rolünü severdi. Zaten her rolünü sever benimserdi. Onun için bu taklitli oyunlar son derece mühimdi. Rum, Ermeni, Arnavut, Külhanbeyi, Kayserili Arapkirli, harem ağası, Rumelili taklidini mükemmel yapardı amma, 'Meselâ Arnavut taklidi deyip geçmeyin. Onun İşkodralısı, Manastırlısı, Priştinelisi, Üsküplüsü, Yanyalısı var, derdi. Bunların hepsini ayırmak lâzım, şiveleri gibi kıyafetleri de farklıdır. Farklar belki pek az ama dikkat etmemek seyirciye hürmetsizlik olur!' Rahmetli babam seyircilerini çok sayar, kusur etmemeye çalışmış.*

Meşrutiyet ilan edilip Saray Müzikası dağılınca, komik-i şehir Abdi Efendi yeni kurduğu heyete Naşid'i de alır. Abdi Efendi heyetiyle bir süre çalışır, Pembe Kız operetinde Dalkavuk rolünde başlayan kendine özgü tiyatroculuğu kısa zamanda büyük başarı kazanır. Arpad'a göre Abdi Efendi, bu genç oyuncudaki yeteneği fark etmekte gecikmez; zaten sonradan Naşit'e kuşağını ve fesini devrederek komik-i şehir'liği bırakır.

*Arpad'a (1991, Par.2-4) bu süreci şöyle anlatır:*

<sup>24</sup> İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunan (Taha Toros Arşivi, 516448) bu eski gazete kupürünün ne yazık ki tarihi ve künyesi yoktur.

*Apti Efendi'nin Şehzadebaşı'nda Feyziye Tiyatrosu'ndaki temsillerinde bir akşam perde alkışlar arasında kapanıp Naşit kulise döndüğünde Apti Efendi yanına yaklaşmış ve 'Naşit molla, bu akşam çok mükemmel oynadın, seninle iftihar ediyorum' derken bir yandan da belindeki kuşağı çözmüş, başından fesini çıkarmıştı. Naşit şaşkın şaşkın bakıyordu. Hiçbir şey anlamamıştı. Apti Efendi kuşağını Naşit'in beline dolamış ve fesini Naşit'in başına koymuş, sırtını sıvazlamıştı; Komik-i Şehir'liği ona devrediyordu. Naşit, Saray'da çalıştığı yıllarda pandomim, hokkabazlık, operet ve hepsinden bir şeyler öğrenmişti. Keman ve piyano dersleri bile almıştı. Bu koşullarda yetişmiş olması, tuluat tiyatrosunun basmakalıp Komik-i Şehir'ini yenileştirmeye, hatta büsbütün değiştirmeye zorluyordu. Püskülsüz fesi ve ütüsüz beyaz pantolonlu aptal görünümlü 'İbiş', kısa sürede değişmiş, canlı ve sevimli bir halk komedyeni oluşmuştu.*

Dursun'un aktardığı bilgilere göre, Naşit Özcan'ın oyunculuk yaşamı Abdürezzak Efendi'nin yanında başlar. Kavuklu Hamdi ve Küçük İsmail'in Ortaoyunu Topluluğu, Kel Hasan'ın Tuluat Topluluğu, Mınakyan Topluluğu gibi çeşitli topluluklarda uzun süre çalışır. Ortaoyunu, kukla ve Karagöz çalışmaları yapar. Daha sonra Kavuklu Hamdi'nin Ortaoyunu Kolu'na ve Benliyan'ın Operet Topluluğu'na girer. Saray tarafından Fransa'ya gönderilir. Dönüşünde Saray'da oyunlar sergileyen Bertrand'ın Pandomim Topluluğu'na, ardından yine Saray'daki İtalyan Operet Heyeti'ne katılır. Güllü Agop'un Saray'da kurmuş olduğu Dram Kumpanyası'nda da çalışan Naşit, Meşrutiyet'in ilanından (1908) sonra, halk önünde oynamaya başlar. 1910 yılından itibaren serbest olarak çalışmaya başlayarak kendi adına topluluklar kurmuştur. Direklerarası'nda, Fevziye Tiyatrosu ile Eyüp Sultan'da gösteriler sunar. 1913 yılından sonra Şehzadebaşı Şark Tiyatrosu ile Millet Tiyatrosu'nda sahneye çıkar. Bütün ortaoyunu tiplerini başarıyla canlandırırken bir yandan da Mınakyan Kumpanyası'nda melodramlarda oynar. Modern yapıtların tümüne kendine özgü giysisiyle değil, rolün gerektirdiği kostümle çıkmıştır (Dursun, 2008, Par.4).

Naşit Bey, kendi adına kurduğu topluluklarda çalışmalarını Cumhuriyet döneminde de sürdürür. Kendine özgü bir repertuar yaratmıştır ve Osmanlı sınırları içerisinde yaşayan halkların lehçe ve ağızlarını başarıyla taklit eder. Seyircinin nabzını çok iyi tutan bir sanatçıdır. Ünü İstanbul sınırlarını aşmıştır. Ortaoyununda Kavuklu rolünü canlandırır, yabancı piyeslerden Türkçe'ye çevrilen yapıtlarda da rahatlıkla oynayan sanatçı, özellikle yerli tipleri tüm ayrıntılarıyla canlandırmada oldukça

başarılıdır. Sinema, ortaoyunu ve melodramlardaki başarısının yanında, asıl ününü yeni tipler yarattığı tuluat tiyatrosunda kazanır. Aşçıbaşı Tosun Ağa, Leblebici Horhor, Hoşkadem Kalfa, Surpik Dudu, yarattığı tiplerden bazılarıdır. Oynadığı oyunlardan bazıları şunlardır: *Beyimin Tiyatro Merakı*, *Yahudi Doktorun Metresi*, *İstanbul Çapkını*, *Çifte Köy Düğünü*.<sup>25</sup>

Sezi Nuhurat'ın aktardığı bilgilere göre; Naşit'in komik-i şehir sıfatıyla oynadığı ilk oyun, *Haremağası Ut Meşkediyor* komedisidir. Sonra başka oyunlar birbirini izleyecek ve Şark ve Millet tiyatroları seyirciyle dolup taşacaktır. Reşat Rıdvan'ın *Yavrum Komiser* adlı komedi oyunundaki Yedibela Emine, İbnürrefik'in *Sekizinci* adlı piyesinde Habib Neccar, *Hüsmen Ağa*'da Tüfekçi Zeynel, *Çifte Keramet*'te Sürpik Dudu, *Süt Kardeşler*'de Yaşar, *Arzuhalci Mehmet Efendi*'de Hanife Kadın, *Leblebici Horhor* operetinde Horhor Ağa, Naşit'in yarattığı ve canlandığı unutulmaz tiplerdir. O tarihlerde, 'Naşit'e gidelim' sözü, 'tiyatroya gidelim'le eş anlamlı olmuştur. Tiyatrolarda oyunların yerine filmler gösterilmeye başlanınca, zamanla seyirci tulûattan giderek uzaklaşır. Çekirdekten sahne sanatçısı olduğu, hayatını tiyatroya adadığı halde, Naşit Bey, yeni gelişmeye başlayan Türk sinemasına karşı da ilgisiz kalamaz (Nuhurat, 1983, Par.7).

Naşit Bey'in biri kısa film olmak üzere toplamda yedi filmi vardır. Adile Naşit'in değerlendirmesinde adını belirtmediği dört film, *Ankara Postası* (1928/Muhsin Ertuğrul), *Düğün Gecesi* (1933/Nazım Hikmet Ran), bir dilenci rolünü oynadığı *İstanbul Sokaklarında* ve *Nasrettin Hoca Düğünde* (1943/Ferdi Tayfur-Muhsin Ertuğrul) filmleridir.<sup>26</sup> Naşit Bey, ortaoyunu, tuluat, komedi, operet, kanto, hatta sonradan ilk filmlerinde görülebileceği gibi dram gibi bir ayırım yapmadan, tiyatronun her dalında, her rolü oynayabilen gerçek bir "halk sanatkarı"dır. İstanbul'un sevgilisi, her kesimden seyircinin hayranlığını kazanmış, döneminin en büyük sanatçılarından biridir. Oyunları, can verdiği tipler, sahnesi, kostümleri uzun yıllar ve kuşaklar boyunca İstanbulluların aklından çıkmayacaktır.

<sup>25</sup> Naşit Bey'in hayatına dair bu bölümdeki bilgilerin derlendiği kaynak için bkz. <http://www.biyografya.com/biyografi/8590>. (17 Mayıs 2018).

<sup>26</sup> Naşit Bey'in oynadığı filmler hakkındaki bilgiler <http://www.sinematurk.com/kisi/1865-nasit-ozcan/> dan derlenmiştir. (17 Haziran 2018).

Çetiner (1987, s.9) Naşit ile anılarını şöyle anlatmıştır:

*En son Naşit'in 3 perdelik oyunu başlardı... Naşit'in sesi sahne arkasından gelince, tiyatro yıkılırdı alkıştan... O da seyirciye temenna ederek içeriye girerdi... Arnavut taklidi mi istersiniz, Kayserili mi, Laz mı, Yahudi mi, Ermeni mi, Rum mu, ne isterseniz Naşit bunların hepsini aslının aynı taklit ederdi... Kimse kusura kalmasın ama ben 50 yıldır Naşit kadar güzel taklit yapan, tulûat denilen evvelden hazırlanmamış, anında esprilerle insanları güldüren bir başka sanatçı görmedim.*

Özgüç'ün (2015, s.65) verdiği bilgilere göre ünlü yazar Sait Faik de Kumpanya adlı öyküsünde, Naşit Bey'i şu sözlerle anlatır:

*Ben birgün Naşit'i sahnede Kürt kıyafetiyle mangal karıştırır, kahve pişirir, çubukla tütün içerken görmüştüm. Ortada ne mangal, ne maşa, ne ateş, ne çubuk, ne cezve, ne fincan vardı. Ama Naşit sanki bütün bu saydıklarım önündeymiş gibi hareketler, mimikler yapıyordu. Seyircilerden, pek hödikler müstesna, gülmekten yerlere yatıp katıldıklarını gördüm. Bendeniz de haşa huzurdan sancıldım, hatta biraz da patiskayı ıslattım.*

Naşit Bey'in sahnede kaldığı kırk yıl boyunca, mesleğine tutku derecesinde bağlılığı, ciddiyeti ve özeni, kızı Adile Naşit'i hatırlatmaktadır. Sabahlara kadar rolünü ezberlerken uykusuz kalan Naşit, uzun ve kesintisiz sahne yaşamı boyunca salonu oturacak yer kalmayacak şekilde doldurmuş, tuluatı tiyatro haline getirme mücadelesi vermiştir. Naşit, geleneksel halk eğlence ve gösterilerinden modern Türk tiyatro tarihine geçişte önemli bir halka olmuş, komik-i şehir olarak anılmasına rağmen, komiklikle gülünçlüğü ayırt eden ilk sanatçıdır. Sanatçı olarak yeniliklere açık oluşu, Naşit Özcan'ın en büyük avantajıdır. "Türkiye'de ilk kez tiyatro temsillerinde sessiz film kullanan Naşit Özcan, *Bir Millet Uyanyor, Duvaksız Gelin ve Düğün Gecesi* filmlerinde de oynamıştır" (Kültür A.Ş. 2012, s.3). Her ne kadar eğitim almış olsa da temelde, usta-çırak ilişkilerinden gelmiş, kendisi de yeni sanatçılar yetiştirmeye çalışmıştır. Naşit'in çıraklarından biri ünlü komedyen İsmail Dümbüllü'dür. 1938 yılında jübilesi yapılan sanatçı, toplam 38 yıl kadar sahnede kaldıktan sonra, 1940 yılından sonra sahneye çıkmamıştır. Müzikli oyunları operetleştirmek, yazılı eserleri tuluata çevirmek, tuluatın komiğini İbiş'likten kurtarmak, onun sanat yaşamına sunduğu en büyük katkılardır.

Naşit Bey, oyunculukta rüştünü ispat etmiş başarılı bir sanatçı iken, 1926 yılında, yine dönemin gözde sanatçısı Amelya Hanım ile evlenir. “Naşit Bey aslında Leman Hanım’la evliydi ya, kaptırdı gönlünü Kemani Yorgo Efendi’nin kızı Amelya Hanım’a. Bir şekilde ikna etti Amelya Hanım’ı evliliğe. Önce Selim dünyaya geldi, çok geçmeden de Adile. Daha kendini bilmezken koşturuyordu fuayede” (Başaran, 2005, Par.3).

*Suzan Esler’in kendisiyle yaptığı röportajda Adile Naşit (t.y. Par.1) babası Naşit Bey’e ilişkin hatıralarını aklatır ve bu hatıralar, onun bütün sanat yaşamına belirgin biçimde yön verecektir:*

*Ben ilk mektebi bitirdiğim zaman babam artık sahneden çekilmişti. Fakat gayet iyi hatırlıyorum, tiyatro, sahne aşkı onda önüne geçilemeyecek bir iştihak halindeydi. Bütün ömrünce oynadı. Ona göre halk her gece aynı lâflardan bıkip usanır, kulağı deliktir, hep aynı şeyi duymak istemez, onun için değişiklik yapmak lâzımdır. Bu sebeple her gece değişik, başka başka şeyler oynardı. Tiyatroda sahnede öldüresiye yorulur, mecalsiz eve dönerdi.*

1930’lı yıllara kadar oynadığı salon seyirciyle dolup taşarken, hızla geleneksel tulûat tiyatrosunun yerine geçen Batı tiyatrosunun örnekleri Şehir Tiyatro’larında, seyirciyi toplamaya başlar. Cumhuriyet’in Batı modern tiyatro sanatına yönelişi, tuluat ve tuluat sanatçıları bir anda bitirir. Naşit Bey, zirveden düşmeye başlar. Naşit Bey’in bu yıllarda söylediği, “Selim doktor olsun, Adile de benim gibi sürünmesin; gitsin İBB Şehir Tiyatroları çocuk bölümüne yazılsın” sözü manidardır. Bir ara tulûatçılığın bittiğinden hareketle piyango bayiliği bile açar, ancak yürütemez (Çeliker, 2016, Par.8).

*Selmi Andak (1963, Par.6,7) yazdığı köşe yazısında o günleri şöyle anlatır:*

*Tepebaşı tiyatrosunda sanat hayatının 35. jübilesi yapılan Naşit, o sıralarda Beyazıt’ta Soğanağa mahallesinde, yaşayabilmek için “piyango bileti” satmaktadır. Bir taraftan hastalığı ilerlemekte, diğer yandan evindeki bazı eşyalarını satmayı bile göze almaktadır. Yine o sıralarda, bir gün bir kişinin Naşit’in yanına gelip ona, “Birlikte piyango bayiliği dükkânı açmak” teklifinde bulunduğunu söylerler. Bu kişi ise Türk tiyatrosunun yine büyük komiklerinden Hâzım Körmükçü’den başkası değildir.*



Naşit Bey'in, ne zamanın getirdiği değişime uyarak sinemaya yönelmesi ne de piyangoculuk gibi girişimleri, içine girdiği ekonomik sıkıntıları aşmaya ve eski ününe kavuşmasına yetmez. Sinema ve esen yeni rüzgar, tulûat tiyatrosunu bitirmiştir bir kere. Yaşadığı durum Naşit Bey'i eskiye göre, sessiz, sert mizaçlı biri yapar; sinirleri bozulur. 1942 yılında 'asabi tansiyon yüksekliği' nedeniyle Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi'ne yatırılır.<sup>27</sup> 1943 yılına geldiğinde Naşit Bey'in sağlık sorunları iyice ağırlaşır, ekonomik durum iflasın eşiğine geldiği gibi hastalığı da ilerler ve 26 Nisan 1943 günü tedavi gördüğü Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi'nde,<sup>28</sup> 54 yaşında iken hayata gözlerini yumar. Ardında, emeğini, hayatını kattığı Türk tiyatrosunu, Selim Naşit ve Adile Naşit adlarında iki değerli tiyatro/sinema sanatçısı evlat ve anılar bırakır (Nuhurat, 1983). Cenazesi, İstanbul halkının büyük sevgi seliyle uğurlanır.

*Arpad (1983, Par.5) o anları şöyle anlatır:*

*Hilal, Milli, Ferah sinemalarında filme ara verilmişti. Afişlerin ve fotoğrafların üzerleri kara bezlerle kapatılmıştı. Sinema makinistleri, bilet denetçileri, seyirciler, büfeci çocuklar, kapı önlerinde sessiz ve üzüntülü bakıyorlardı. "Komik Naşit Bey", halk sanatkârı Naşit Özcan 'şu ölümlü dünyadan' geçiyordu. Cenaze alayı, yeni adı Turan Sinema ve Tiyatrosu olan 'Millet Tiyatrosu'nun önünde ağırlaştı. Eller üstünde taşınan tabutun başı, tiyatrodan yana çevrildi. Direklerarası, bir kaç dakika için derin bir sessizliğe ve hareketsizliğe gömüldü. Naşit Özcan, Direklerarası'ndan, Millet Tiyatrosu'ndan ve Tuluat sahnesinden ayrılıyordu.*

#### **4.2.2.Sahnelerin Yıldızları: Verjin ve Amelya Hanımlar**

Adile Naşit'in annesi Amelya Hanım, aileden gelme sanatçıdır. Babası Yorgi Efendi Şehzadebaşı tiyatrolarının en iyi kemanisi, annesi Verjin Hanım da (Küçük Verjin) dönemin ünlü bir kantocusudur. Ameliya Hanım ayrıca kardeşi Niko Efendi ile

<sup>27</sup> Hafi Kadri Alpman'ın, "Acı Fakat Gerçek" adlı köşe yazısında, Naşit ÖZCAN, Adile Naşit (ÖZCAN), İleri gazetesi sahibi Hakkı Nezih BELLER, Hafi Kadri ALPMAN'ın yer aldığı ve Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi'nde çekildiği belirtilen bir fotoğraf yer alır. Tarih, 1942 Haziran'ıdır (İstanbul Şehir Üniversitesi; Taha Toros Arşivi).

<sup>28</sup> Naşit Bey'in Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi'nde öldüğü konusundaki bilgiye, Hafi Kadri Alpman'ın, "Acı Fakat Gerçek" adlı tarihi belirsiz gazete yazısında rastlanmıştır. Ölümünden bir yıl önce hastanede Naşit Bey'i ziyaret edecek ve birlikte fotoğraf çekecek kadar yazarın Naşit Bey'le yakın olduğu anlaşılmaktadır; bu nedenle söz konusu bilginin doğru olma ihtimali yüksektir.

düetlere de çıkardı. Naşit Bey, Amelya Hanım'la evliliğinden sonra, kendi adına kurduğu ve zaten profesyonel olarak yönettiği grubunu tam bir aile tiyatrosu ekibine çevirmiş; bütün bir aile, yıllar boyu Şehzadebaşı sahnelerini seyircilerle doldurmuşlardır.<sup>29</sup>

Vodvillerde düet yapan Adile Naşit'in annesi Amelya Hanım gibi, anneannesi Verjin hanım da dönemin sahne hayatında bilinen popüler bir kantocusudur. Verjin, Amelya Hanım gibi pek çok Ermeni ve Rum sanatçının, İstanbul'un eğlence hayatında olmazsa olmaz bir yeri vardır. Ülkemizin Batı tiyatrosuyla tanışmasında (Müslümanların, özellikle de Müslüman Türk kadınlarının sahneye çıkmaları yasak olduğundan dolayı) gayrimüslimler önemli bir rol oynamıştır.

*Ermert vd. (2007, s.12) bu dönemi şöyle anlatır:*

*Batı tiyatrosuyla tanışıklığımızda ve bu tiyatronun ülkemizde gelişmesinde saray ve çevresi ölçüsünde belki daha da önemli bir etken olarak devlet görevlilerinin, dışarıya giden Türk elçilerinin ve yeni gelişmekte olan basın ve yayının da önemli katkısı vardır. Öte yandan İstanbul nüfusunda önemli pay tutan azınlıklar yani Yahudiler, Rumlar ve Ermeniler de Batılı anlamda tiyatronun başlaması ve gelişmesinde büyük katkıda bulunmuşlardır.*

Osmanlı'nın özellikle son dönemlerinde kadınların sahne hayatına nasıl atıldıkları konusunda yapılacak araştırmalar için kaynaklık edecek yeterli veri bulunmasa da, ilk Osmanlı uyruklu sanatçıların gayrimüslim kadınlar olduğu bilinmektedir. Önceleri kanto, tulûat gibi türlerde, sonra ise sahne oyunlarında yer alarak bu konuda tarihi yasakların kırılmasına ve tiyatronun gelişimine öncülük etmişlerdir.

*Yazarlar (Ermert vd, 2007, 14) konuya şu şekilde açıklık getirirler:*

*İlk olarak kanto denen ve tulûat gösterilerinin arasında seyircilerin sıkılmaması için söylenen eğlenceli, kıvrak şarkılarla sahnelerde boy gösteren kadınlar, özellikle Ramazan eğlencelerinin vazgeçilmez bir parçası olmuş, çok kısa süre içinde İstanbul'un dört*

<sup>29</sup> Bu bilgiler, İstanbul Şehir Üniversitesi Taha Toros arşivindeki TT. 526453 sayılı "Türk Tiyatrosundan Portreler Naşit Özcan" adlı gazete haberinden alınmış, ancak bu köşedeki hiçbir yazıda yazar adına rastlanamamıştır. Ayrıca tarih bilgisine de ulaşamamıştır. Kaynak için bkz. <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/50490/001526453006.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. (13 Haziran 2018)

*bir yanına nam salmışlardı. Gündelik bir dille yazılmış, klarnet, trombon, keman, trampet ve bir zille trampetten oluşan orkestralar eşliğinde söylenen bu kantoların müdavimleri, kantocuların da belalı ya da belasız müptelaları olmuştu. Yerli oyunlara ilgi arttıkça kadınlar sahneye yönelmiş, komedi, dram ayırt etmeksizin oyunlarda ve bir anda yıldızı parlayan operetlerde büyüklü küçüklü rol almışlardı.*

Kuşaklarının ve dönemlerinin öncüleri olan bu sanatçılara hem dinsel nedenlerle Osmanlı devletinde, hem de etnik nedenlerle Cumhuriyet döneminde gereken önem verilmediği gibi, çoğu kez yok sayılmışlardır. Ülkemizde ilk Türk kadın sanatçının Afife Jale olduğu yönünde pek çok araştırma bulunmaktadır. Bu bilgi, kuşkusuz doğrudur; ancak Afife Jale'den çok önce de Müslüman Türk olmamakla birlikte, bu ülkenin yerlisi, vatandaşı olan kesimlerin, öncülük düzeyindeki katkılarını görmezden gelmek doğru değildir. Yani Türk ve Müslüman olmasa da Afife Jale'den öncesi vardır; elbette ondan önceki kadınlar da Afife Jale de hem kendi toplumlarından hem de dışarıdan gelen pek çok engelle mücadele etmişlerdir. Bu emek ve mücadelelerin hepsi kadın sanatçılığı ve tiyatro adınadır; hepsi bu ülkeye aittir.<sup>30</sup>

Adile Naşit'in anneannesi küçük Verjin, pek çok kaynaktan ülkemizdeki ilk Rum kantocu olarak bilinir.<sup>31</sup> Ailenin soy kütüğüyle ilgili kaynak taramasında pek çok farklı bilgiye rastlanmıştır. Bu bilgi karışıklığı, soyun erkekten sürdürülmesi biçimindeki hakim bakış açısından kaynaklanmış olabilir. Küçük Verjin, Naşit Özcan'ın anlatımlarına göre anne tarafından Ermeni'dir. Küçük Verjin'in, ilkokulu Rum okulunda okuduğu bilgisine dayanarak, baba tarafının Rum olduğu yorumu yapılabilir. Yani ailede Ermenilik, Adile Naşit'in büyükannesinden (anneannesinin annesi)

<sup>30</sup> Kaldı ki, ilk Müslüman Türk kadın tiyatro sanatçının Afife Jale olmadığı yönünde bilgi ve belgeler bulunmaktadır. Ünlü aktör, tiyatromuzun büyük ustası Vasfi Rıza Zobu, Müslüman Türk kadınının sahneye çıkma hadisesinin İstanbul'da Afife ile başlamış olmadığını, bu hadiselerin birincisinin Sultan Hamit zamanında cereyan ettiğini belirtir. "Kadriye Hanım, ilk Türk kadın olarak, fakat tamamen gizli bir hüviyetle ve "Papazköprülü Amelya" takma adıyla Nazilli'de sahneye çıkı yor. Sene: 1889..." (Zobu, Röp. Selçuker, Cumhuriyet, 1991). Bazı kaynaklarda ise Türk kadın oyuncuların gayrimüslim adlarıyla kimlik gizleyerek sahneye çıkmalarına ilişkin farklı bilgilere rastlanmaktadır. Seniye hanım sahneye çıkan ilk Türk Müslüman kadındır. Kazasker babasının ölümünden sonra Amelya Hanım takma adıyla sahneye çıkıp kanto söylemiş, ardından katıldığı bir tulûat topluluğuyla Anadolu'da sahne almıştır. Bir gün oyun için gittiği Ankara'da valinin karısı kendisini tanıyınca, gözaltına alınmıştır. Sonunda eşine memuriyet verilmek suretiyle zorunluluktan yaptığına inanılan bu 'düşük' işi bırakmıştır (Dilmen, 2002, s.54-58).

<sup>31</sup> Kanto, tulûat tiyatrolarında, oyundan önce, genellikle kadın sanatçıların şarkı söyleyip dans ederek yaptığı gösteri ve bu gösteri sırasında söylenen coşkulu şarkılardır. (Bkz. [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&kelime=KANTO](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=KANTO)).

gelmekte, (Türk Naşit Bey dışında) Rum büyükbaba, Rum dede şeklinde sürmektedir. Dolayısıyla aile ataerkil mantıkla bakıldığında Naşit Bey'e kadar Rum'dur. Ermenilik Adile Naşit'ten üç kuşak önce görülürken, Rumluk yakın bir bireye, annesine dayanmaktadır. Bu durumda Adile Naşit'in Türk-Rum kırması olduğunu belirtmek daha doğrudur. Bu konuda, yine bir tiyatro sanatçısı olan torun Naşit Özcan'ın (kaldı ki kendi beyanına göre onun da annesi Rum'dur) verdiği bilgiler önemlidir: “Bir defa Naşit Bey'in hanımı Amelya Hanım Rum'dur. Onun annesi ve anne tarafı Ermeni'dir. Dedem Naşit Bey bir Osmanlı Türk adamıdır!.. Amelya Hanım dedemle evlenince Türk kimliğini almıştır. Dolayısıyla babam Selim Naşit ve halam Adile Naşit'in her ikisi de Türk'tür!..” (Özcan, 2007, Par.10). Naşit Özcan babası ve halasının anne ve anneannesi hakkında oluşan yanlış bilgiyi düzeltmiştir. Ancak diğer taraftan, “evlenince Türk kimliğini almıştır” vurgusu, ataerkil kültür çerçevesinde ‘soyu sürdüren’ erkeğin belirleyiciliğini işaret etmektedir.

Adile Naşit'in anneannesi Küçük Verjin, 1870 yılında İstanbul Galata'da doğmuş, Galata Rum İlkokulu'nda okumuştur. Küçük Verjin, Kantocu Peruz'un (Terzakyan) sesinden etkilenmiş ve kantoya ilgilenmiştir. Sonunda Peruz'un yardımı ile kantocu olmuş, döneminin en meşhur kantocuları arasında yer almıştır. Kolay anlaşılır bir Türkçesi olduğu ifade edilmiştir. “1920'lerde drama ve komedilerde oynamıştır” (Hiçyılmaz, 1993, s.61).

*Yeni Gazete editörünün (1964) belirttiğine göre, Verjin'in ailesi, kanto ve tiyatroya emeği geçmiş meşhur bir ailedir.*

*Küçük Verjin<sup>32</sup>, 20. yüzyılın başında, İstanbul'un eğlence hayatındaki en ünlü üç kanto sanatçısından biriydi.<sup>33</sup> Gerçek ismiyle Verjin Ozan, şarkıcılığının yanı sıra 'Çeri Başı', 'Menekşeyi Pek Severim', 'Zibo Ayna Zurna Çalar' gibi on civarında popüler kanto besteledi.*

Küçük Verjin, yirmi yaşında iken 1890 yılında Kemani Yorgi ile evlenmiş, üç çocuğu olmuştur: Kemani Andre, kantocu Amelya, düettopcu ve tuluatçı Niko. Küçük

---

<sup>32</sup> Eski tarihli bazı kaynaklarda Verjin olarak geçen ismi, yeni sayılabilecek yazınların hepsinde Virjin olarak geçmektedir. Ermeni kaynaklarında ise, 'Bakire' anlamına gelen Vergin/Verjine şeklinde geçmektedir. Virjin kullanımı muhtemelen ismin Türkçe telaffuz kolaylığından kaynaklanıp, okunduğu şekilde yazılı kaynaklara geçmiş olabilir (Bilgi için bkz. <https://hyetert.org/2008/07/24/ermenice-erkek-ve-kadin-isimleri/>).

<sup>33</sup> Bahsedilen üç büyük kantocu; Peruz, Şamran ve Küçük Verjin'dir.

Verjin'e ait *Menekşeyi Pek Severim* kantosu, 89 kantoya yer verilmiş ve beş kitapçıktan oluşan *Nuhbe-i Elhan* adlı kantolar derlemesinde bulunmaktadır.<sup>34</sup> '*Zibo ayna zurna çalar*' (hicaz), '*Çeri başı*' (hüzzam), '*Dere tepe gezeriz*' (nikriz), '*Felek bana*' (nihavent), '*Bu çimenlik*' (karcığar), '*Bir güzelin sevdası*' (hicaz)" Ruhi Ayangil'in ismini verdiği kantoları arasındadır (Ayangil,1994: 420).

Verjin, sanatçı bir aileden gelmektedir; çocuklarını da sanata muhtemelen kendisi yöneltmiş olmalıdır. Eşi Yorgi, kemancıdır; Küçük Verjin'e sahnede eşlik eden müzisyendir. Kızı Amelya kantocu, damadı Naşit Bey tiyatrocudur, oğulları Niko düettopcu/tulûatçı, Andre kemancı, torunları Adile Naşit ve Selim Naşit Özcan (tiyatro ve sinema sanatçısı), büyük torunu Naşit Özcan tiyatrocudur (Ayangil, 1994, s.419-421). Çok geriye gitmeden çıkarılan bir aile şeceresi bile soydan sanatçı bir aile gerçeğini gözler önüne sermektedir. Verjin, 1964 yılında İstanbul'da hayata veda eder. Küçük Verjin öldüğünde gazetelerde "Direklerarası'nın son direği yıkıldı" başlıkları atılmıştır (Ayangil, 1994, s.420).

Hiçyılmaz'ın aktardığı bilgilere göre; Verjin Hanım, sahneye çıkış hikayesini şöyle anlatır: "Bir gün okuldan eve geliyordum. Komşularımızdan biri Verjin diye bağırды. Gittim, elime bir paket tutuşturdu. Şunu iki sokak ötede komşuya götürür müsün, dedi." Küçük Verjin paketi alıp eve gitmiş ve gayet iyi karşılanmıştır. Kadın paketi alıp yukarı çıktığında pek keyiflenen Verjin, günün moda kantolarından birini söylemeye başlar. Merdiven başında dinlendiğinin farkında değildir. "A benim dilber kızım, sesin de pek güzelmiş. Hadi gel seni kantocu yapalım." Verjin'in sesini dinleyip, onu elinden tuttuğu gibi sahneye çıkaran kişi, diğer kantoculara da el uzatan Peruz'dur.<sup>35</sup> Peruz, Küçük Verjin'le yakından ilgilenir ve ona yeni kantolarını öğretir. Ayrıca sahne hakimiyetinin ne olduğunu, seyircilerin nasıl etki altına alınacağını gösterir. Bundan

<sup>34</sup>**Nuhbe-i Elhan**, kantoculara ait besteleri içeren bir kantolar derlemesidir. Bu derlemede Peruz Hanım'a ait 12, Şamran Hanım'a ait 20 tane kanto da listelenmiştir. Bu derlemede Küçük Verjin'e ait eserlerin yanında Verjin, Eleni, Eliza, Küçük Amelya, Minyon, Büyük Mari gibi kantoculara ait eserler de vardır. Bugün bilinen 89 kanto örneği, **Nuhbe-i Elhân** adlı derleme sayesinde (Kaynak; Ayangil, 1994).

<sup>35</sup> İsmail Dümbüllü, Peruz'u zamanın 'en birinci' kantocusu sayar ve 'hem beste yapar, hem de güftelerini kendisi yazardı' diyerek Şamram Hanım'la Peruz'un hala çocukları olduğunu teyit eder. **Nuhbe-i Elhan Mecmuası**'ndaki 89 nota içinde Peruz'a ait 12 kanto, Dümbüllü'nün sözlerinin bir belgesi gibidir. (Kaynak; Hiçyılmaz, 1999, s.34).

sonrası Verjin'in yeteneği ile alakalıdır. Torpilsiz, arkasız ve desteksiz koşmaya başlar. Eşi kemani Yorgi ile bu sıralarda tanışacaktır. 'İkinci' marka cigara tütürmeyi seven neşeli, hayat dolu, cıvıl cıvıl bir kadındır.

*Verjin Hanım'ı Hiçyılmaz (1999, s.44-46) şu cümlelerle anlatır:*

*Ve bu hayat çocuklarına da yansıyacaktı. Verjin Hanım'ın kızı Amelya ile Naşit Bey arasındaki büyük bir aşk yaşanır. Ne var ki, Naşit Bey o zamanlar evlidir. Verjin hanım, "Çok severdim onu. Kızım Amelya'yı ilk istediğinde kanım ısınmamıştı. Naşit Bey'e 'ihtiyar' demiştim, 'evli' demiştim. Amelya onu delicesine seviyordu. Sonunda Naşit, karısını boşadı. Amelya ile evlendi." Naşit Bey ile Amelya evlendikten sonra aradaki buzlar erir. Şöhretin doruğunda, tiyatro sahibi ünlü Naşit Bey sadece damat değildir; patron sıfatı da taşımaktadır. Kanto da 'Verjin' denildi mi akla, 'Bülbül' kantosu gelir. Naşit Bey ona 'Bülbül'ü sadece kendisi için söylemiş ve oyunlarda ona daima Eyüp Sabri'nin karısı rolüne çıkarmıştır. Bu durumun, zamanında Amelya ile evliliklerine karşı çıkmasına gösterilen bir tepki olduğu rivayet edilir.*

Amelya Hanım ile Naşit Bey'in aşka dayalı evlilikleri, Naşit Bey ölünceye dek sürecektir. Ermert'in verdiği bilgilere göre; Adile Naşit'in annesi Amelya Hanım, kantocu Küçük Verjin'in kızıdır; kantolar ve düettolarla ün kazanmıştır. İki kişinin karşılıklı atışmalı müzik oyunu olan düettolarda, dönemin bir başka ünlü tiyatrocusu eşi Naşit Bey ile sahne almış, aralarında kısa süre içinde aşk ilişkisi başlamıştır. Naşit Bey'in ilk eşi Leman hanımdan, çocuğu olmadığı gerekçesiyle boşanmasının ardından 1926 yılında<sup>36</sup> evlenen çiftin iki çocuğu olur; Selim ve Adile. Sahneye zaman zaman erkek kılığıyla çıkan Amelya, kantolarının yanında, eşiyle birlikte rol aldığı 'Aile Saadeti' gibi oyunlarla ün yapmıştır. Tiyatronun iflası ve Naşit Özcan'ın ölümü sonrasında lokantalara yemek hazırlayarak yaşamını sürdürmeye çalışmış ve çocuklarını büyütüştür. Doğum tarihi bilinmemekle birlikte, 1966 yılında hayata gözlerini yumduğu bilinmektedir (Ermert vd, 2007, s.22).

Amelya Hanım'ın, evlendiğinde Emel adını aldığı bilinmektedir. Adile Naşit'in de gerçek adının Adela olduğuna dair bilgiler bulunmaktadır (Özturan, 2014). Selim Naşit'in eşi Sotiriya da evlendikten sonra adını Oya olarak değiştirmiştir (Başaran,

<sup>36</sup> Naşit Bey ve Amelya Hanım'ın evlilik tarihleri Hiçyılmaz'ın **İstanbul Geceleri ve Kantolar** adlı kitabında geçmektedir (1999, s.46).

2005). Gerçek adını ve kimliğini gizleme, etnik kökeninden dolayı asimilasyon ve baskıya uğrayan toplulukların sık başvurdukları bilinen bir kendini savunma metodudur. Baskın kimliğe zorla ya da gönüllüce iltihak etme durumu, gizlenerek gelecek tehlikeleri savuşturma ve güvende olma ihtiyacından kaynaklanmaktadır. Amelya'nın Emel oluşu, gerçek adıyla bu evlilikte var olamaması, sadece kişisel bir tercih olarak değerlendirilemez. Örnekleri çokça görüldüğü üzere, isim ve din değiştirme, Türk bir erkekle evlenmenin adeta temel şartı durumundadır. Soyun babadan devam etmesi, eş edinilen kadından doğacak çocukların da 'katıksız' birer Türk veya Müslüman olabilmeleri açısından isim, din değiştirme örnekleri yaşanmıştır. Kuşkusuz burada baskın kültürün temsilcisi toplumun önyargıya, dışlamaya ve giderek nefrete varabilen yaklaşımlarından kurtulma, savunma psikolojisi de rol oynamaktadır. Bir insanın, anne babasının verdiği ismini kullanamaması kuşkusuz en ağır psikolojik travmalardan biridir.

Amelya Hanım hakkında fazla bir bilgiye rastlanmamaktadır. Bu durumu, dönemin efsane komedyeni ve tiyatro sanatçısı olan eşi Naşit Bey'in gölgesinden kalmış olması ya da daha da önemlisi kadın olmasıyla bağlantılı olarak açıklamak mümkündür. Hayat hikayesi dışında kişiliği hakkında pek fazla bilgi bulunmasa da, annesi Verjin Hanım kadar baskın bir kişilik olmadığı yorumları da yapılabilir. TRT'de yayınlanan ve Haldun Dormen'in sunuculuğunu yaptığı *Unutulanlar* adlı programın (1975, 4. Bölüm), programın 4. bölümünde Naşit Bey'in hayatı canlandırmalar eşliğinde anlatılmaktadır. Adile Naşit ve Erol Günaydın'ın Amelya Hanım ve Naşit Bey'i canlandırdıkları film; sanatının zirvesinde iken, gelişen sinemanın etkisiyle 'unutulan' Naşit Bey'in hayatından kesitleri anlatmaktadır. Adile Naşit, bu filmde annesi Amelya Hanım'ı oynamıştır. Filmde Amelya'yı, annesinin kendisini Fırıncı Cemal ile zorla evlendirilme çabasına karşı ağlama sızlama düzeyinde tepki geliştirebilen, Naşit Bey'in kıskançlık krizlerine ve ilk evliliğini sürdürürken beraber olma dayatmasına bir şekilde boyun eğen, pasif bir kadın karakter olarak görüyoruz. Filmin başında Amelya diye seslenilen karakter, evlilik akdi ile beraber (Naşit Bey ilk evliliğini hiçbir zaman bitirmemiştir) birden Emel Hanım oluyor. Naşit Bey'in yaşadığı kıskançlık krizi esnasında, yanlışlıkla da olsa Amelya Hanım'ı silahla hafif yaraladığı da görülüyor. Bütün bunlar, baskın

anne ve baskın koca arasında -sanat yeteneğine rağmen- özgürce varlık gösteremeyen bir kadın kişiliğini düşündürüyor.

### **4.3.TİYATRODA DOĞAN SİNEMA İLE PARLAYAN ANTI-YILDIZ: ADİLE NAŞİT**

Yakın aile üyelerinin sahne hayatıyla iç içe geçen yaşam öykülerine göz attıktan sonra, bu bölümde Adile Naşit'in yaşam öyküsü üzerinde durulacak, hayatının önemli durakları, kişiliğine yön veren temel olaylar ele alınarak gerçekçi bir Adile Naşit portresi çizilmeye çalışılacaktır.

#### **4.3.1.Adile Naşit'in Tiyatroyla İç İçe Geçen Yaşam Öyküsü**

Adile Naşit,<sup>37</sup> 17 Haziran 1930'da İstanbul Şehzadebaşı'ndaki Turan tiyatrosunda, babası Naşit Özcan'a ayrılan özel dairede dünyaya geldi. Annesi Amelya Hanım da bir sahne sanatçısıydı (Dündar, TRT, 1984). Annesi Kantocu Amelya Hanım, babası ise Abdülhamit'i bile güldüren adam "Komik-i Şehir" Naşit Bey idi.

Kendisinden iki yaş büyük erkek kardeşi Selim ile adeta tiyatro ve gösteri dünyasının içine doğarlar. Yetişme koşullarını kendisi şu sözlerle anlatacağı: "Çocukluğumuz, aşağı yukarı altı yaşına kadar tiyatronun üstündeki binada geçti. Bizim daireden sofita gözükdü. Sofitadan<sup>38</sup> da sahneyi görürdük. Aşağıdaki oyunları takip ederdik..." (İleri, 1987, s.5).<sup>39</sup>

Adile Naşit'in sözünü ettiği bu bina, o yıllarda İstanbul'un en önemli sanat merkezi olan Şehzadebaşı'ndaki Turan Tiyatrosu'nun da bulunduğu binadır ve Adile Naşit bu binanın üst katında bir apartman dairesinde dünyaya gelir. Söylemez'in verdiği bilgilere göre; çocukluğu yaklaşık altı yaşına kadar bu dairede ve bu tiyatrodaki geçer.

<sup>37</sup> Gerçek adı soyadı, Adile Özcan'dır. İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda yaptığı ilk 'iş' görüşmesinden, Adile Naşit soyadı ile ayrılır. Babasının adını, soyadı olarak alacak, ancak kısa sürede babasının gölgesinden sıyrılacaktır. Bazı kaynaklarda gerçek adının Adela olduğuna dair bilgiler de bulunmaktadır (Kaynak için bkz. <http://www.tsa.org.tr/tr/kisi/kisibio/281/adile-nasit>).

<sup>38</sup>Shakspeare Sahnesi denilen, Elizabeth dönemi halk tiyatrolarının sahne üstünde balkonlu alan (Bkz. <http://www.terimleri.com/tiyatro/Sofita.html>).

<sup>39</sup>Selim İleri'nin *Hürriyet Pazar'da* çıkan "Adile Naşit İçin..." başlıklı köşe yazısı bir gazete küpürü olarak kaynaklar arasına alınmış, ancak ne yazık ki bu önemli kaynakta tarih bulunamamıştır. Ancak yazının içeriğinde geçen, Adile Naşit'in cenazesi 'Pazar günü kaldırıldı' belirlemesinden, yazının 1987 yılında kaleme alındığı anlaşılıyor.



Çocuklar okul çağına geldiklerinde, her gece oyun seyretmelerini uygun görmeyen anne baba tiyatronun dışında bir eve taşınmaya karar verirler. Böylece aile Vezneciler'deki Derviş Bey'in evine taşınır. Ancak bu taşınma, Selim ve Adile Naşit'in çocuk yaşta sahneyle yaşadıkları aşkı yok etmeye yetmez (Söylemez, 2002, Par.2).

İlk oyunları babalarının canlandırdığı karakterler Surpik ve Haçık olur, evde akşamları babalarını taklit ederek oyunculuğa ilk adımlarını atarlar.

*Recep İlkbahar (2017, Par.3) iki kardeşin tiyatro aşkını şu sözlerle anlatır:*

*Geleceğin büyük sanatçıları olarak tiyatromuzu yüceltecek iki kardeş Şehzadebaşı'nda bulunan Millet Tiyatrosu'nun üst katındaki evleri ile kulis arasında sahnenin tozunu yutarak büyür. Naşit Bey çocuklarının tiyatrocı olmalarından ziyade okuyup mühendislik ya da doktorluk gibi bir meslek edinmelerinden yanadır fakat iki kardeşin çocukluk oyunlarında dahi karakter canlandırma vardır. Öyle ki bu canlandırmalarda ünlü İngiliz yazar William Shakespeare'in Hamlet adlı oyunu bile geçmekte ve Adile, Ophelia karakterine hayat vermektedir. Cumhuriyet'in onuncu yıl kutlamalarında ilk temsiline abi kardeş olarak çıkan iki sanatçı hayatlarının sonuna kadar oyunculuktan bir gün olsun uzaklaşmayacaklardır.*

Yazar Selim İleri'nin anlatımlarına göre, geçim yüküyle yorgun düşmüş Naşit Bey, bir neslin hiç unutamadığı ve başarısının büyük komedyen, kızı Adile'nin tiyatro tutkusunu hemen sezmiş, hissetmiştir. Adile'yle Selim, bir köşk bahçesinde kendi heves ve imkânlarıyla tiyatro kurup bir gece düzenlemişlerdir.

*Selim İleri (1987, Par.4) hikayenin gerisini Burhan Arpad'ın sözleriyle aktarır.*

*Naşit Özcan, Suadiye Şenyol bahçesindeki oyun biter bitmez, makyajını silmeden, İzmir Tiyatrosu'na koştu. Son perdeye olsun yetişmek istiyordu. Köşkün bahçesine yaklaşınca biraz ağırlaştı. Kalbi küt küt atıyordu. Çamların arasına daldı, bir ağaç gövdesine siper oldu. İzmir Tiyatrosu'nun sahnelerini ayakta ve uzaktan uzağa seyretti. Küçük Adile, kabına sığmayan bir Sürpik Dudu olmuştu. Şamran Hanım'ın davudi sesiyle attığı kahkahalar, ağustosböceklerinin cırcırları, çam kokuları, uzaklarda bir şarkı otuz beş yıllık Komik-i Şehir'i içten içe ürpertti. Amma yine de güldü. Gözleri yaşarmıştı. Perde alkışlar arasında kapanınca, o da ağaçların arkasından çıktı, sahneye doğru ilerledi. Çocuklarının yanına gitti. İkisini de kucakladı.*

*Gündüzden satın aldığı birer altın saati verdi. Hüzünle sevincin karıştığı bir sesle, 'Yi oynadınız çocuklar!' dedi. 'Gözüm arkada kalmayacak. Beni unutturmayacaksınız. Fakat ne diye bu işe merak saldınız? Ne diye sizler de benim gibi olacaksınız?'*

Adile Naşit, 1937 yılında Hayriye Lisesi'nde ilkokula başlar. Ancak malta humması ve pek çok başka hastalıkla boğuştuğundan dolayı sık sık devamsızlık yapar, sonunda Orta 1'de devamsızlıktan kaydı silinir. Ailedeki ekonomik güçlükler babası hastalandığında hemen kendini belli etmeye başlamıştır. Bu nedenle bir süre sonra Şehzadebaşı'ndaki görkemli atmosferden uzaklaşıp Şehremini'de Küçüksaray meydanındaki üç odalı ahşap eve taşınmak zorunda kalırlar (Dündar, TRT, 1984).

*1943 yılında ise, henüz 13 yaşındayken çok sevdiği babasını kaybeder. Özata (2012, Par.3) o günleri şu cümlelerle anlatır:*

*Hayatını değiştiren yegane ölüm bu olmasa da, ilkiydi. Madem babası olmayacaktı hayatta bundan sonra, kendisi pekala onun yerini alabilirdi. Önce tiyatrocuya olmaya karar verdi ya, öyle her isteyen kapıdan içeri almıyorlar. Babası 'maskaram' diye severdi ama evdeki maskaralık tiyatroya yetmiyor. Kasımpaşa'da bir konfeksiyon atölyesinde işe girdi. Girdi de, aklı gitmişti bir kere tiyatroya, öyle hemen vazgeçmek olmaz. Bir gün tesadüfen gittiği İstanbul Şehir Tiyatrosu'ndan Adile Naşit sahne adıyla ayrıldı. Allem etmiş kalem etmiş, tiyatrocuya olmayı başarmıştı, hem de on dört yaşında.*

Adile Naşit'te doğuştan gelen oyunculuk yeteneğinin yanı sıra çocukluğundan itibaren edindiği tiyatro bilgisi ve görgüsü, onu kısa zamanda sahnelerin aranan oyuncusu durumuna getirir. Babası gibi her role girebilen, sınırsız bir enerjiye sahip bu güler yüzlü genç oyuncu kısa sürede kendini kanıtlamakta gecikmez. Söylemez'in aktardığı bilgilere göre; Nejdet Mahfi Ayrıl'ın aracılığı ve Muhsin Ertuğrul'un da rızası ile 1944 yılında İstanbul Şehir Tiyatrosu Çocuk Bölümü'ne girer. Cumhuriyet döneminin ilk kadın tiyatro sanatçısı olan Halide Pişkin'in *Her Şeyden Biraz* adlı oyunuyla daha sonra İstanbul turnesine çıkar ve böylece İstanbul Şehir Tiyatroları bünyesinde sanat hayatına atılmış olur. Oyunda figürasyon yapan Adile Naşit, günün birinde oyuncularından biri hastalanınca onun yerine "anne" rolünde (ilk rolü) sahneye çıkar. Henüz on dört yaşında bir çocuk olduğu için Adile'ye yaşlı bir görünüm verebilmek için makyaj yapılır. Çeliker'in ifadesiyle, 'tiyatro ve sinema, onu sürekli yaşlı kadın rolleriyle sınar'.

*Bu konuda devamla Çeliker (2016, Par. 33), şu bilgileri aktarır:*

*1944 yılında figüran olarak rol aldığı gösteride anneyi canlandıran oyuncu hastalanır. Henüz 14 yaşındadır. Makyajla yaşlandırılır; anne rolünde çıkar sahneye. Sonuç harikadır. Tiyatro ve sinema onu sürekli yaşlı kadın rolleriyle sınamaktadır. Bu sefer 25 yaşındadır. Masif İskemle adlı oyunda Gülriz Sururi'nin 65 yaşındaki annesini canlandırır. Sonuç yine harikadır. Bu oyun ona sinemanın da kapılarını açar. Oyunu izleyen Anadolu Film'in sahibinin dikkatini çekmiştir. Görüşmeye çağırılır. Ertesi gün gittiğinde kapıyı Hüseyin Peyda açar: "Kimi aradınız?" "Film için gelmiştim, beni çağırılmışsınız." "Bir yanlışlık olacak, biz oyundaki 65 yaşındaki kadını çağırılmıştık." Sonra durum anlaşılır.*

Şehir Tiyatrosu'nda 1945 yılında *Nar Tanesi Nur Tanesi* isimli oyunda başrol oynar. Sezonun sonunda Muammer Karaca'dan teklif gelir; Karaca Tiyatrosu'nda oynadığı ilk oyun *Platin Palas* (M.S. Ezgi) olur. Ardından *Fuar Yıldızı* (S. Şendil), *Cibali Karakolu* (H. Keraul ve A. Berre), *Masif İskemle* (N. Manzari), *Medar-ı İftihar*, *Cam Kırıkları* (Sırça Kümes, T. Williams), *Adnan Bey Duymasın*, *Muhteşem Serseri* (R. Kordağ), *Milli İhtikar Anonim Şirketi* (Hene-Quin-Veber), *Yaman Şey* (Y.S. Eruluç) gibi pek çok oyunda Celal Sururi, Toto Karaca, Muzaffer Hepgüler, Zafer Önen, Tevhit Bilge, Güzin Özipek, Saide Ogan, Mehmet Ali Gezgin gibi dönemin önemli oyuncularını ile aynı sahnede rol alır. Adile Naşit, Muammer Karaca ile çeşitli aralıklarla 18 yıl çalışır (Söylemez, 2002, Par.7).

Adile Naşit doğuştan gelen yeteneğiyle, büyük tuluat ustası Naşit Özcan'ın isminin gölgesinden hızla çıkarak, kendisini yeteneğiyle seyirciye kabul ettirir. Bu yıllar aynı zamanda sanatçının sinemaya geçiş sürecinin izlerini taşıması bakımından da önemlidir. Sanatçı 1947 yılındaki *Yara* filmiyle adım attığı sinema kariyerine, 1950 yılında Ömer Lütfü Akad tarafından yönetilen, Halide Pişkin başta olmak üzere, Şoför Nebahat olarak akıllarda yer edinen Sezer Sezin, Renan Fosforoğlu ve Hulusi Kentmen gibi önemli isimlerin oynadığı *Lüküs Hayat* filmiyle devam eder (İlkbahar, 2017, par.4).

1950 yılında Muammer Karaca Tiyatrosu'nda tanışıp âşık olduğu sanatçı Ziya Keskiner ile evlenir. Bir yıl sonra oğlu Ahmet Naşit dünyaya gelir (Dündar, TRT, 1984).

*Özata (2012, Par.5) o günleri anlatmaya şöyle devam eder:*

*Hayatını oynuyordu, hep duygularını da katıyordu işe. Bu yüzden tiyatroculuğu hiç bırakmadı ama babası demişti bir kere, “vakta sahnede halkla karşı karşıya durmaktan zevk alırım amma, film daha rahat ve halk üzerinde tesiri de daha iyi.” Babasının sözlerini kendine görev addetmiş olacak, ilk 1947’de Yara filmiyle 40 yıl sürececek bir yolculuğa adım attı.*

Söylemez’in aktardığı bilgilere göre; 1948’de Aziz Basmacı ve Vahi Öz ile kurdukları tiyatrodaki 1951’e kadar çalışır. Ancak 1954’te yeniden Muammer Karaca Tiyatrosu’na dönerek, 1960’a kadar burada çalışmalarına devam eder. 1961 yılında ağabeyi Selim Naşit Özcan ve eşi Ziya Keskiner’le birlikte babalarının adını yaşatmak üzere Naşit Tiyatrosu’nu kurarak, Ankara’da temsil vermeye başlayan ekip, *Ahududu* (Arsenik, J.O. Kesslering) isimli piyesle perdeyi açarlar. Ancak üç ay sonra iflas edince yeniden İstanbul’a dönerler. 1962’de Gazanfer Özcan’la ortak olurlar (Orhan Elçin - Ziya Keskiner - Adile Naşit - Gazanfer Özcan). Fakat bu birliktelik de çok uzun sürmez. Yine ekonomik zorluklar ve özel tiyatroların ayakta kalma savaşı etken olur. 1962-1963 yılı tiyatro mevsiminde Gazanfer Özcan’ın Gönül Ülkü ile kurduğu tiyatrodaki oynamaya başlar. Ardından Ziya Keskiner de aralarına katılır. Oynadıkları oyunlar aynı zamanda Gedikpaşa ve Azak tiyatrolarında da sahnelenir. 1944’te adım attığı tiyatro sahnelerinden, 1975 yılında artık iyice yoğunlaşan film çalışmaları nedeniyle ayrılmak zorunda kalır (Söylemez, 2002, Par.11).

*Bu sürece dönük kişisel anılarını paylaşan yazar Selim İleri’nin (1987, Par.8) gözlemleri önemli tespitler içerir.*

*Adile Hanım’ı ilk kez Muammer Karaca Tiyatrosu’nda görmüştüm. Tiyatrosever bir aile sayılırdık. Üstelik tiyatro dendi mi, ille klasikler ya da ille vodviller diye tutturmayan, geniş bir perspektiften tiyatroyu izlemeyi seçmiş bir aile. Karaca’nın o yıllardaki bütün oyunlarını gördüm. Ve o yıllarda gerek Karaca Tiyatrosu, gerekse İstanbul Tiyatrosu apayrı birer mektep gibiydi. Muammer Karaca’nın kendine özgü starlığının yanı başında iki oyuncuyu bütün canlılıklarıyla anımsıyorum: Adile Naşit ve Gülriz Sururi. Nedense Adile Hanım’ı Halide Pişkin’le özdeşleştirirdi. Oysa o yıllar ünlü oyuncumuz çok genç bir insan. Gülriz Sururi, bir yazısında hemen hemen aynı yaşta olmalarına karşın Adile Naşit’le hep ana-kız oynadıklarını vurgular.*

İleri, Adile Naşit’in oyunculuğunun babasını akla getirdiğinden hareketle, O’nun, önemli ve köklü bir geleneğin temsilcisi olduğunu belirtir. Karaca’nın tiyatro

topluluğu bir revü tiyatrosudur.<sup>40</sup> Adile Naşit'i 1963'ten sonra Gönül Ülkü-Gazanfer Özcan Tiyatrosu'nda izlediğinde ise, başka bir disipline inanılmaz bir uyumla geçtiğini gözlemlediğini belirtir. Muammer Karaca'nın doğaçlama esprilerine söz yetiştiren Adile Naşit'in yerine, tıpkı babası Naşit'in dram rollerindeki değişimini çağrıştıran, başka bir sanatçı gelmiş gibidir. Gönül Ülkü-Gazanfer Özcan Tiyatrosundaki rolleri, Adile Naşit'in çok güçlü bir kompozisyon oyuncusu olduğunu kanıtlar. Bir anlamda, bu toplulukta da ikinci kişidir. Gönül Ülkü ve Adile Naşit, sürekli değişerek Gazanfer Özcan'la başrol oynarlar. Ancak Adile Naşit giderek ilgi odağı haline gelir ve sahneye girişleriyle birlikte alkış kopar (Selim İleri, 1987, s.5).

*Tiyatronun Adile Naşit'in yaşamında yeri hep özeldir. Kendisi verdiği bir röportajda tiyatro ile bağını ve sinemaya yaklaşımını şu sözlerle anlatır Naşit (1976, Par.5):*

*Sinemaya 1971 yılında 'Beyoğlu Güzeli' adlı filmle geçtim. Bugüne kadar tam otuz bir filmde oynadım. Sinemayı çok seviyorum. Fakat tiyatronun yeri de başka. Ben tiyatrodaki dünyaya gelmişim. Bu yüzden tiyatroyu da çok severim. Ancak tiyatrodaki maddi manevi birçok imkansızlıklar var. İşte bundan dolayı tiyatroyu bırakıp tamamen sinemaya geçtim. İleride imkan olursa tekrar kendi adıma bir tiyatro kurup çok iyi şeyler verebileceğime inanıyorum.*

Oyunculunun olgunluk dönemine adım atmışken, 1966 yılında onu darmadağın edecek ağır bir kayıp yaşayacaktır. Adile Naşit - Ziya Keskiner çiftinin tek çocukları Ahmet'in kalbinde delik tespit edilmiş, bu nedenle acilen ameliyata alınması gerekmiştir.

*Damla Karakuş (t.y.) o günleri şöyle anlatır:*

*Ahmet büyümüş, okullu olmuştu. Mutlu ailelerinin üzerine ilk gölge Ahmet ikinci sınıftayken düştü. Çünkü rahatsızlanması sonucu hastaneye götürdüklerinde kalbinin doğuştan delik olduğunu öğrendiler. Ahmet, uzun yıllar okula gidemedi. Dışarıdan bitirme sınavlara giriyordu. Böyle böyle ortaokula kadar gelmişti. Ahmet, ortaokul bitirme sınavları sürecinde kalbi ciddi bir şekilde rahatsızlanmıştı ve doktorlar onun ameliyat olması gerektiğini söylüyordu. Ancak bu ameliyat o zamanlar Amerika'da yapılıyordu ve*

---

<sup>40</sup>Revü; konu açısından sıkı bir bütünlüğü olmayan, birbirlerine gevşekçe bağlanmış, kendi başlarına anlamları olan tablo, ezgi, tekli konuşma, kısa oyun, dans ve karşılıklı konuşmalardan oluşan, kimi eğlendirici, kimi taşlayıcı bir gösteri biçimidir. Revü, bir Fransız türüdür (Bkz. <https://tiyatroturu.wordpress.com/tag/revu/>).

*ne Adile'nin ne de Ziya'nın masrafları karşılayacak gücü vardı. Adile Naşit sanat camiasında çok seviliyordu. Sanatçı dostları yetiştirdi yardımlarına. O dönemde gerekli miktar 100 bindi. Sanat camiası, tiyatrolar, gazeteler ayaklandı. İstanbul Tiyatroları bir gecelik gelirini bağışladı. Üstüne bir de "Gece Yarısı Tiyatrosu" düzenlendi. Dönemin gazeteleri de paranın kalanını denkleştirmek için kampanyalar başlattı.*

Sonunda Ahmet ameliyata gönderilir. Ameliyatı çok iyi geçmiştir, herkes Ahmet'in iyileşeceğini bekler. Ama ameliyat sonrasında bir gün beklenmedik kötü bir sürprizle Ahmet komaya girer ve 16 Haziran 1966'da Ahmet hayatını kaybeder.

*Recep İlkbahar (2017, Par.5) o günleri şöyle anlatır:*

*Adile Naşit oğlunun ölüm haberini Gazanfer Özcan ve Gönül Ülkü'yle beraber çıktıkları İzmir turnesinde tam da doğum gününden bir gün önce alacaktır. Sanatçı o akşam bu habere rağmen sahneye çıkar ve hayatı boyunca kendisini iyi eden tiyatrosuna sarılarak izleyenleri güldürür. Fakat bu ölüm zaten duygusal bir yapıya sahip olan sanatçıyı oldukça derinden etkilemiştir. Bu yüzden en şen kahkahalarında bile bir hüznün barındırır Adile Naşit. Çok sevdiği oğlunun erken yaştaki vefatından sonra hayatında sinema ve tiyatro dışında pek bir şey bırakmaz.*

Adile Naşit, oğlu Ahmet'in kaybını, kişiliğinde ve yaşamında bambaşka bir insanlık sevgisi yaratarak ve bu sevgiyi tüm çocuklara vererek karşılar. Aynı yıl annesi Amelya Hanım'ı da kaybeden Adile Naşit, çok zor günler geçirir. O günden sonra bir daha hiç uçağa binmez ve doğum günü kutlamaz. Bu büyük kayıp, yaşamına damgasını vurur; kendini tiyatroya, sinemaya ve çocuklara adar.

*Adile Naşit (1980, Par.16), bu süreci ve sonrasını konuk olduğu Ses Sergisi'ne şöyle anlatır:*

*Biz ana, baba, çocuk değildik. Üç tane dosttuk. Güzel bir arkadaşlık. Ölümüne hazırlamıştık biraz kendimizi. Açık kalp ameliyatıydı geçirdi. Ve yaşayamadı. Ondan sonraki beş sene benim için inanılmaz acılarla dolu. Elbette Ziya Bey için de. İşte sonra kuş, köpek, bebek böyle oyuncaklara tutkun olduk. Balıklar yaşadı, köpek kör oldu, çiçekler büyüdü böyle gidiyor yaşamın geri kalan kısmı.*

#### **4.3.2. Adile Naşit'in Sinema Serüveni**

Adile Naşit'in, 1947'de *Yara* adlı filminden sonra, beyazperdede rol aldığı ilk film 1950'de Lütfi Akad'ın yönettiği *Lüküs Hayat*'tır. Ancak uzunca bir süre sinema macerasının devamı gelmez. 1957'de Nişan Hançer'in yönettiği *Kahpe Kurşun* adlı filmde tekrar kameralar karşısına geçer. 1959'da *Abbas Yolcu* ve 1960'da *Cumbadan Rumbaya* adlı filmlerle, kesintili de olsa, kendisini geliştirme fırsatı bulmakta ve sinema alanındaki acemiliğini üzerinden atmaktadır.<sup>41</sup>

70'li yılların başlarında, Adile Naşit oyunculuğu, Türk sinema seyircisinin kalbinde sağlam bir yer edineceğini göstermeye başlamıştır. 1970 yılında Ülkü Erakalın'ın yönetmenliğini yaptığı *Vur Patlasın Çal Oynasın* adlı filminden sonra, Adile Naşit'in yolu, hayatının geri kalanını etkileyecek ve değiştirecek yönetmen Ertem Eğilmez ile kesişir. 1972 yılında Ertem Eğilmez'in yönettiği, senaryosunu ise Sadık Şendil'in yazdığı *Sev Kardeşim* adlı film, onun sinema kariyerinin gerçek anlamda başlangıcı olur. Bu filmde Mesude karakterini canlandırarak Tarık Akan, Hülya Koçyiğit ve Münir Özkul'la birlikte oynar. Münir Özkul'la sonraki yıllar boyunca da pek çok filmde birlikte oynayacaklardır. Bu filmi 1973 yılında çekilen ve yine Eğilmez'in yönetip Şendil'i senaryosunu yazdığı *Canım Kardeşim* izler. Naşit, filmde öğretmen karakterini canlandırır. Aynı yıl yine bir Ertem Eğilmez filmi olan *Oh Olsun* filminde Ferit'in (Tarık Akan) annesi rolüyle hafızalara kazınan Naşit, *Canım Kardeşim* filminde duyarlı bir öğretmeni oynayacak, 1974 yılında *Salak Milyoner*, *Mavi Boncuk* gibi gişe başarısı yüksek filmlerde oynayarak, seyircinin gönlündeki yerini sağlamlaştıracaktır. Artık Eğilmez'in film ekibi oturmuştur. Senaryocusu, oyuncular, yönetmeni ve çalışanlarıyla Eğilmez ekibi, uzunca bir süre yüksek gişe başarılı, seyirci tarafından tutulan filmler yapacaklar, Yeşilçam'ın unutulmaz filmlerine imza atacaktadırlar.

1975 yılı Adile Naşit'in sinema yaşamında en verimli yıl olur. 45 yaşındadır ve 14 yaşında başladığı 31 yıllık sanat yaşamının zirvesi olan 1975 yılında seyirciyle artık tam anlamıyla kucaklaşmış, seyirci tarafından sahiplenilmiştir. Nihayet başarılı oyunculuğu kendisini, 1975 yılında çekilen *İşte Hayat* filminde canlandığı Makbule rolüyle 13. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde (1976) En İyi Kadın Oyuncu

---

<sup>41</sup> Bu bölümde, özellikle Agah Özgüç'ün **Türk Filmleri Sözlüğü** (2017, TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı) adlı kitabından ve çalışma boyunca Kaynakça kısmında belirtilmiş diğer kaynaklardan yararlanılmıştır.

Ödülü'ne götürecektir. 1975 yılında çekilen Atıf Yılmaz'ın yönetip, Umur Bugay'ın senaryosunu yazdığı *İşte Hayat* filminde, Adile Naşit, Hülya Koçyiğit ve Uğur Dündar ile birlikte filmde Makbule rolünü canlandırır. Filmde kızının (Hülya Koçyiğit) film yıldızı olmasını isteyen yoksul ve sınıf atlamaya çalışan orta yaşlı bir kadını canlandırır ve bu roldeki başarısı ile Altın Portakal ödülünü kazanır.

Bu yıl yıl toplam 16 filmde çeşitli roller alarak, sinemadaki en önemli çıkışını da yine Arzu Film bünyesinde çekimlerine başlanan ve Ertem Eğilmez'in yönettiği *Hababam Sınıfı* filmiyle yapar. İlki 1975 yılında çekilen *Hababam Sınıfı* serisi, toplam 6 filmle tamamlanacak, sonuncusu 1981 yılında çekilen *Hababam Sınıfı Güle Güle* ile finali yapacaktır. *Hababam Sınıfı* serisinde Adile Naşit, müstahdem Hafize Anne rolünü canlandırarak, seri içinde en önemli ve akılda kalan karakterlerden biri olacaktır. Filmde bir yatılı okulda (Çamlıca Lisesi) hademelik yapan Hafize Hanım'ın okulun en yaramaz ve tembel sınıfı ile hep birlikte yaşadıkları maceralar konu edilmektedir. *Hababam Sınıfı* filmlerinde, Mahmut Hoca'dan Hafize Anne'ye ve tüm öğrencilere kadar, aslında hiçbirinin gidecek yeri yoktur. Çamlıca Yatılı Lisesi, bir anlamda kader birliği yapmış küçük bir topluluğun son sığınağı olarak belki de yakın dönem Türkiye'sini ve ruh halini anlatır. Hafize Anne, bütün haylazlıklarına ve tembelliğine karşın, Hababam sınıfının maceralarına yataklık yapmayı adeta gönüllü kabul etmiştir. Bütün erkek öğrencileri çocukları olarak kabul etmiş, onlara bakmakta, her türlü ihtiyaçlarını karşılamakta olan Hafize Anne, saf, iyi niyetli bir görünüm çizer ve tüm okulun neşesi durumundadır.

*İlkbahar (2017, Par.5) "Ağlamakla Gülmek Arasında" adlı yazısında şöyle anlatır.*

*Bu yıllar Adile Naşit'in oyunculuğunda zirve yaptığı ve bambaşka rollere bürünmesine rağmen her birine ayrı bir derinlik katarak hafızalardan silinmeyen karakterler yarattığı bir dönemdir. Öyle ki Münir Özkul'un "Bak beyim" ile başlayan ünlü tiradını da içeren "Bizim Aile: Merhaba" filminde canlandığı Melek karakteri bir nevi devam filmleri olan "Gülen Gözler" ve "Neşeli Günler"i doğurur ve Münir Özkul-Adile Naşit ikilisini evimizin anne ve babası haline getirir. Fakat o döneme damgasını vuran yapımlar sadece aile komedileri değildir. 1975 yılı Türk sinema ve kültür tarihinde bir daha yaşanması pek de mümkün olmayan bir yapıma sahne olacaktır"*



İlkbahar'ın yazısında belirttiği “bir daha yaşanması mümkün olmayan yapım”, Türk sinemasına damgasını vuracak, tüm zamanların en popüler filmi olan *Hababam Sınıfı* serisidir.

İlkbahar'ın verdiği bilgilere göre; Ertem Eğilmez, Rıfat Ilgaz'ın 1957 yılında kitaplaştırdığı *Hababam Sınıfı* hikâyelerinden iyi bir film çıkacağı görüşündedir ve 1973 yılında dönemin sevilen ikililerinden Zeki Alasya ve Metin Akpınar ile görüşmelere başlamıştır. Fakat Eğilmez iki büyük oyuncuyla anlaşamayınca filmin çekimlerine bir süre ara verilir. Kemik kadroyu Münir Özkul, Adile Naşit, Kemal Sunal, Tarık Akan, Halit Akçatepe gibi önemli oyuncularla şekillendiren Eğilmez, filmde oynaması gereken çok sayıda genç öğrenci rolü için daha önce görülmemiş bir reklam kampanyası başlatır. İstanbul'un tüm sokakları, caddeleri, gazete ve dergiler oyuncu alımı için tasarlanan afişlerle dolar ve oyuncular kısa sürede bulunur. Sinemamıza pek çok yeni yüz katacak olan film, 1 Nisan 1975 yılında gösterime girer fakat Ertem Eğilmez'in fazla beklentisi yoktur. Özellikle *Dolmuş* adlı dergide parça parça yayımlanıp 1957 yılında birleştirilerek roman haline gelen hikâyelerin okuyucularına hitap edeceği düşünülen film, beklenmedik şekilde seyircinin yoğun ilgisiyle karşılaşır ve rekor kırarak yirmi sekiz hafta vizyonda kalır. Hemen ertesi yıl, devam filmi *Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı* çekilir; bu film Yeşilçam'ın iki büyük devi Şener Şen ve Kemal Sunal'ın birlikte rol aldıkları ilk film olması sebebiyle önemlidir. Seride Hafize Ana'yı canlandıran Adile Naşit, seyircinin kalbinde gerçek hayatından yansıttığı kesitlerle, tüm çocuklara annelik yapan merhametli Hafize Ana olarak taht kuracaktır. Recep İlkbahar, edebiyat ve sinemanın en başarılı işbirliği örneklerinden biri olan *Hababam Sınıfı*'nın başarısında atlanmaması gereken esas noktanın, ülkenin gençlerinin çatışmaların içinde kayıp olduğu 1970'li yıllarda, filmin, çocuklara ve gençlere verilmesi gereken değer, tüm halk tarafından hissedilmesini sağlamış olması şeklinde yorumlar (İlkbahar, 2017, Par.6).

Adile Naşit, 1970'li yıllara sonradan sinemamızın kült filmleri olacak önemli çalışmalar sığıdırır. Bu yılların sanatçı açısından en önemli buluşmalardan biri de Münir Özkul ile Arzu film adına çekilen aile filmlerinde yaşanan rol arkadaşlığı olur. Münir Özkul ile yolları ilk defa 1971 yılında *Beyoğlu Güzeli* filminde kesişmişse de, aile

filmlerinin ayrılmaz ikilisi şeklindeki birlikteliklerinin başlangıcı, *Bizim Aile*<sup>42</sup> (1975 / Ergin Orbey) ve *Hababam Sınıfı* filmleri ile olur. *Gülen Gözler* (1977) ve *Neşeli Günler* (1978) filmleri de, Arzu Film yapımı filmler olup Münir Özkul-Adile Naşit birlikteliği bu filmlerin anlatı yapısının temelini oluşturmuştur. Yine 1980’li yıllardaki *Gırgiriye* (Kartal Tibet), *Gırgiriye’de Şenlik Var* (Kartal Tibet) filmlerinde de ayrılmaz ikili, seyircinin sevdiği ve görmek istediği rol arkadaşlıklarını devam ettirir.

Sinemada Arzu Film ve Eğilmez’in oturmuş kadrosuyla başarılı çizgisini sürdüren Adile Naşit’in diğer önemli çalışmaları arasında, *Süt Kardeşler* (Ertem Eğilmez-1976), *Tosun Paşa* (Kartal Tibet-1976), *Şabanoglu Şaban* (Ertem Eğilmez-1977), *Kibar Feyzo* (Atıf Yılmaz-1978), *Erkek Güzeli Sefil Bilo* (Ertem Eğilmez-1979) ve *Davaro* (Kartal Tibet-1981) gibi filmler sayılabilir. Bu filmler incelendiğinde, Adile Naşit oyunculuğu açısından bir husus dikkat çeker; Adile Naşit, konusu İstanbul’un mahallelerinde geçen aile filmlerinde olduğu kadar, köy/kırsal alanda geçen filmlerde de başarılı, yetkin bir oyunculuk sergiler. Canlandırdığı karakteri giymekte, şivesini tutturmakta en ufak bir zorluk yaşamaz. Mahalle kadınına da, köylü kadını da büyük bir doğrulukla canlandıran Adile Naşit, çoğunlukla duygusal aile filmleri ya da köy hayatının acımasız gerçeklerini eleştiren filmlerde yer almış, aile filmlerine göre kırsal konulu filmlerde yer yer daha sert çizgili rolleri de başarıyla oynamıştır.

*Kara (2014, s.91), Naşit’in oynadığı müzikalleri Evrensel Gazetesi’ndeki yazısında anlatır:*

*Bu dönemde sinemadaki yoğun mesaiden vakit artırdığı ölçüde sahne çalışmalarını da sürdürmüştür. Bu süreçte Hisseli Harikalar Kumpanyası, Neşe-i Muhabbet, Şen Sazın Bülbülleri ve Yedi Kocalı Hürmüz gibi müzikallerde de rol alır.*

Adile Naşit’in özellikle çocuklar konusundaki duyarlılığı kendisini, 1981 yılında, ülkemizde çocuklar için yapılan ilk program olma özelliğini de taşıyan *Uykudan Önce*’ye (TRT, 1981-82) taşır. *Uykudan Önce*, TRT Ankara Televizyonu prodüktörlerinden İlhan Şengün’ün hazırladığı ve Adile Naşit’in sunduğu 1980’li yıllara damgasını vuran çocuk programıdır. Program, 1980 ve 1981 yıllarında, Günaydın Gazetesi’nin “Yılın En Başarılı Çocuk Programı” ödülleri almaya hak kazanır.

<sup>42</sup>1975 yılında çekilen ve Ergin Orbey'in yönettiği **Bizim Aile** filminde, Münir Özkul, Adile Naşit, Tarık Akan ve İtir Esen başrolleri oynarlar.

Türkiye televizyonculuk tarihinde çocuklara yönelik yapılan programların ilk örneğidir. Adile Naşit'in televizyon ekranlarından çocuklara masallar anlattığı program çocuklar tarafından çok beğenilir. Sanatçı, kendisinin deyimiyle, her programın başında isimlerini teker teker saydığı “kuzucuklar”ının “Masalcı Teyze”si olur. Bütün çocukları oğlu Ahmet'in yerine koyarak, onlara en güzel masalları anlatır. Pek çok kuşakta, çocukluğun masum dünyasına ait unutulmaz izler bırakır. Öyle ki, 1985'te, ‘Yılın Annesi’ seçilir.

*İlkbahar (2017, Par.7), Naşit'in oğluna olan özlemini şu sözlerle dile getirir:*

*Her programın açılışında kadraja onu izleyen çocukların isimlerini seslenerek giren sanatçı 1981 yılındaki ilk bölüme kaybettiği oğlu Ahmet'in ismini de anarak başlar.*

*Yazar (İlkbahar, 2017, Par.7), şu sözlerle devam eder:*

*1982 yılında, Adile Naşit'in eşi Ziya Keskiner kalp krizi geçirerek hayatını kaybeder. Fakat Adile Naşit'in ne olursa olsun oyuna devam edeceğini bilen dostları, acı haberi vermek için oyunun bitmesini beklerler.*

Bu kayıpla birlikte hayatındaki iki değerli insanı; oğlunu ve eşini alıp götüren ölümler silsilesi, onun yalnız kalmasına ve kendini tamamen sanatına ve işine vermesine neden olur.

Adile Naşit'in ekranlardaki en başarılı çalışmalarından biri de *KuruntuAilesi*'dir. 1983 yılında başlayan dizi 2002 yılına kadar devam etmiş, TRT'nin en uzun soluklu dizisi olmuştur. Seyircinin oldukça sevdiği bu dizide Adile Naşit'le birlikte, Gazanfer Özcan, Gönül Ülkü gibi usta oyuncular yer almıştır.

Adile Naşit, 16 Eylül 1983'te Cemal İnce ile kimseye duyurmadan evlenir.<sup>43</sup> Hem özel yaşamına saygıdan, magazin malzemesi haline getirmeme isteğinden, hem de

---

<sup>43</sup> Konuyla ilgili haber ve bilgiler için bkz. <http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/magazin/adile-nasit-in-esi-cemal-ince-vefat-etti-29434115>.

ilk eşi Ziya Keskiner'in ölümünün üzerinden henüz bir sene geçmiş olmasından kaynaklı böyle bir tercih yapmış olmaları anlaşılırdır.

*2017 yılında vefat eden Cemal İnce (2015, Par.4) Naşit ile tanışmalarını ve evliliklerini şöyle anlatır:*

*Adile Hanım tiyatrodaki çalışıyordu. Adile hanımın eşi ile (ilk eşi Ziya Keskiner) birlikte onları sete getirir, götürürdüm. Ziya bey rahatsızlandı. Bana dedi ki, Cemal sırtımı ovar mısın? Sırtını bana dayadı. Nasılsın demeye kalmadı ağzından kan gelmiş. Hemen Adile'yi aradım. Geldi. Ama Ziya beyi çoktan kaybetmiştik.*

Cemal İnce ile Adile Naşit, Erol Simavi'nin evinde nikah kıyarlar. Erol Simavi ve Müjde Ar nikah şahitliklerini yaparlar. Kore Gazisi Cemal İnce son günlerini, memleketi Balıkesir'e bağlı Güre Yaşamevi'nde geçirir. Adile Naşit'e yönelik duygularını, "O kadar çok sevdim ki, tekrar evlenmeyi hiç düşünmedim. Yalnızlığı da sevmedim, bu yüzden evimde değil sizinleyim," şeklinde açıklar (İnce, 2013, Par.4).

Adile Naşit, hastalandığı dönemde Müjde Ar'la Fransa'ya gider. Döndüğünde epey toparlamış görünse de, bir süre sonra durumu kötüleşir. Kanser hastasıdır. İstanbul'da bir hastanede son günlerinde, Cemal İnce ve Adile Naşit arasında şöyle bir diyalog geçer: "Sana bir şey olursa ben köyüme dönerim" der İnce. Bunun üzerine Adile Naşit şöyle cevap verir; "Köyüne gider, orada evlenir, beni de unutursun." Cemal İnce, son noktayı koyar; "Merak etme köyüme döner, başka biriyle evlenmem, seni de unutmam!" (İnce, 2013, Par.5).

Cemal İnce'nin çizdiği Adile Naşit portresi, sanatçının filmlerde oynadığı rollerle aynıdır: "Eli o kadar açıktı ki paraya hiç değer vermezdi. Bir gün Sezen Aksu geldi. 'Adoş yüzüğün ne güzel' dedi. Çıkardığı gibi, zaten bana yakışmıyor diyerek ona hediye etti. Sezen Aksu, Müjde Ar, Emel Sayın, Türkan Şoray kimler gelmiyordu ki, Adile'nin evi dolar taşardı. Ne eğlence, ne eğlence. Para sıfırdı onun için" (İnce, 2015). "Para ile hiç işi olmazdı. Hatta birçok yerden alacağı vardı. Kazandığımı dağıtırdı, hiç kimseyi geri çevirmezdi" (İnce, 2013, Par.4).

Adile Naşit, ikinci evliliğinden birkaç yıl sonra bağırsak kanseri sebebiyle hastaneye kaldırılır. Bu dönemde çok sevdiği sanatçı dostları, Adile Naşit'i bir an bile

yalnız bırakmazlar; Münir Özkul, Gazanfer Özcan, Gönül Ülkü ve özellikle kendisine Adoş diye hitap eden çok sevdiği kızları Müjde Ar ve Sezen Aksu hep yanındadır.

*İlkbahar (2017, par.8), o kederli anı şöyle anlatır:*

*Tarihler 11 Aralık 1987'yi gösterdiğinde TRT'nin ertesi gün yayımlanacak olan "Bir Cumartesi Gecesi" adlı programının çekimleri için Adile Naşit'in de rol aldığı Gazanfer Özcan ve Gönül Ülkü ile hafızalarda yer edinmiş "Kuruntu Ailesi"nin dizi setinde röportaj planlanmıştır. Fakat kameralar dizi setini anlatması için Gazanfer Özcan'a çevrildiğinde sanatçı çok sevdiği dostu Adile Naşit'in ölüm haberini gözleri yaşlı bir şekilde Türk halkına verir. Gazanfer Özcan o konuşmasında şöyle söyler; "Adile Hanım, doğduğu günden vefatına kadar şanssız bir insandı. Hep güldürdü, kendi gülmedi, hiç gülmedi, gülüyor gibi gözüküyordu; tabii ki zaman zaman tebessüm etti ama o bilindiği gibi her dakika kahkahalar atan, neşe içinde mutlu bir insan değildi. Sadece çevresindekileri mutlu görmeye, onları mutlu etmeye çalışan bir insandı."*

Adile Naşit, 11 Aralık 1987 günü, doğduğu şehir olan İstanbul'da, babası gibi 57 yaşındayken bağırsak kanseri sonucu yaşamını yitirir (Özata, 2012, Par.7). Sinema ve tiyatro tarihimiz açısından yeri doldurulamayacak bir sanatçı, geride oynadığı filmleri, canlandırdığı unutulmaz karakterleri, değdiği insanları ve insanlık sevgisini bırakarak aramızdan ayrılır.

#### **4.4. POPÜLER SİNEMADA VE AİLE FİLMLERİNDE ADİLE NAŞİT**

Adile Naşit 1947 yılında başlayan sinema macerasında 1970 yılına kadar sadece 6 film çeker; bu filmlerin her birinin yönetmeni ayrıdır. Ertem Eğilmez'le çalışmasına kadar, sözü geçen filmleri çeken yönetmenle sadece bir filmde çalışması, dolayısıyla yönetmen-oyuncu ilişkisinde devamlılığın sağlanamaması aslında Adile Naşit'i bir anlamda Eğilmez'in keşfettiğini gösterir. Dolayısıyla 1947-1970 arasındaki süreci, Adile Naşit'in beyazperdede görünmeye başladığı, giderek piştiği, karakter yelpazesini oluşturduğu, dönemin ünlü yönetmenlerinin dikkatini çektiği bir süreç olarak değerlendirmek gerekir.

Ertem Eğilmez'in, Adile Naşit'in sinema kariyerinde milat niteliğinde bir yeri vardır. Adile Naşit'in sıradan bir oyuncu olmadığı gibi, Ertem Eğilmez de herhangi bir yönetmen değildir. Adile Naşit ile Ertem Eğilmez'in buluşması, günün koşulları içinde

farklı bir duruma yol açmış, tam da 70'lerin ikinci yarısında Yeşilçam'ın içine girdiği krizli yıllarda çıkış noktası oluşturmuştur. Bu noktada Adile Naşit'i, seyircinin hafızasında kazılı olan karakterlerle özdeşleştirmesine neden olan Ertem Eğilmez ve ekolüne yakından bakmakta fayda var.

#### 4.4.1.Arzu Film ve Ertem Eğilmez Ekolü

Ertem Eğilmez'in girişimci, ele avuca sığmaz kişiliği, muazzam hayat tecrübesi ve seyirci/halk gerçekliğini çok iyi tanımasının yanında çalışma tarzıyla da bugün dahi sinema alanında örnek bir kişiliktir. Eğilmez tarzına damgasını vuran, yaratıcılık, kolektif çalışma, kalıpların dışına çıkabilme becerisi ve durmaksızın çalışma prensibidir. Eğilmez'in kolektif çalışma tarzı, ekibin tümünün öneri ve enerjisini işin içine katabilme enerjisini Türkiye sinemasında çok az yönetmen yakalayabilmiştir. Öte yandan yıllardır Yeşilçam'da süregelen yıldız sistemini, sürekli kendi yıldızlarını alışılmış kalıpların dışına çıkararak yaratabilmek de Eğilmez'e özgü bir tarzdır. Yine Eğilmez, Türkiye sinemasında, komedi filmlerini naif ve toplumsal taşıma niteliğinde başarıyla gerçekleştiren büyük bir ustadır.

Ertem Eğilmez'in yarattığı Arzu Film ekolünün imza attığı onlarca film, bugün bile seyircinin bıkmadan defalarca izlediği ve unutamadığı yapıtlar olagelmıştır. Bu filmleri bu denli popüler kılan ve yıllara meydan okumalarını sağlayan nedir?

*Cem Pekman (2010, s.3), hazırladığı çok yazarlı, Filim Bir Adam Ertem Eğilmez adlı kitabın girişinde bu soruya başka sorular da ekleyerek şöyle yanıt verir:*

*Bu neden, örneğin Kemal Sunal gibi sevilen bir oyuncu muydu, Sadık Şendil gibi usta bir senarist mi, yoksa Melih Kibar gibi bir müzik adamı mıydı? Türk halkının geleneksel olarak komediye yatkınlığı mı, gülerek unutmaya çalışması mı, geçmişe özlem duygusu mu? Pek çok neden gösterilebilir, pek çok faktör tartışılabilir ve bütün bunların bu 'yapıt'ı oluşturduğu söylenebilirdi. Oysa fazla dillenmeyen, göz önünde olmayan bir kesişim noktaları vardı bu filmlerin; hepsinin yapımcısı ve çoğunun yönetmeni, bu yapıtın perde arkasındaki yaratıcısı Ertem Eğilmez'di.*

Pekman'a göre; Eğilmez'in 1960'larda 'el yordamıyla' girdiği sinema macerası, ölümüne değin Türk sinemasının ulaştığı en büyük hasılatları getiren filmlerle

sürmüş, ölümünden sonra da ‘Eğilmez etkisi’ televizyon/sinema sektöründe belirleyici olmuştur. Eğilmez filmlerinin televizyonlara sağladığı reyting getirisi dışında, çok sevilen kimi ‘yerli dizi’ yapımlarının, sözcelimi *Bizimkiler*, *Perihan Abla*, *İkinci Bahar*, *Süper Baba*, *Ekmek Teknesi*, *Hayat Bilgisi* ve takipçilerinin, bu etkiyi çok belirgin biçimde taşıdığı görülebilir. Son dönemde yükselişe geçen sinema sektöründe de komedi türünün çoğu örneği Eğilmez yapımlarından, doğrudan (yeni Arzu Film *Hababam*’ları, *Maskeli Beşler* serisi vb.) veya dolaylı (okul, dersane, hapishane, askeriye konulu komediler vb.) etkiler taşır. Pekman’ın hazırladığı kitap, Eğilmez’in her anlamıyla ‘izlenirliği’nin nedenleri ve Eğilmez üzerinden ‘popüler Türk izlencesi’nin çözümlemesi ve değerlendirmesini merkeze alır (Pekman, 2010, s.3).

*Eğilmez’in başarısında en büyük etkenin ekip çalışması ve kolektif üretim olduğu belirtilebilir. Mizah yazarı ve karikatürist Metin Üstündağ (1997, s.40) şunları belirtir:*

*Ertem Eğilmez, içinden geldiği mizah dergisi yapılanmasını ve pratiğini aynen sinema üretme çabasına aktarmış. Kolektif senaryo yazmak ve Oğuz Aral’ın yaptığı gibi okur-seyirci konumundaki halktan insanları film üretimine katmak, kazandırmak gibi. Mizah dergiciliği ile sinema, iki ayrı disiplin gerektiren sanat alanı gibi görünmesine rağmen, Oğuz Aral’ın Gırgır dergisi ile Ertem Eğilmez’in sinema üretme pratiği, mizahı ve hatta insan ilişkileri arasında bile büyük benzerlikler var.*

Eğilmez sinemacılığının ipuçları, hayat hikayesinde gizlidir. Bu açıdan çok kısaca da olsa hayatını aktarmak yararlı olacaktır. Onaran ve Pekman’ın aktardığı bilgilere göre; Eğilmez, 1929 Trabzon doğumludur. Babası doktordur. Zeki bir çocuk olduğundan, dört yaşında ilkokula başlar. Babasının görevi gereği çocukluğu Anadolu’nun çeşitli yerlerinde geçer. 1944’te üniversite öğrenimi için İstanbul’a gelir ve baba mesleğini tercih ederek Tıp Fakültesi’ne kaydolar. Ancak tıba ısnamaz ve bırakıp İktisat Fakültesi’ne geçer.<sup>44</sup> Fakülte bittiğinde askere gider; askerde Refik Erduran ile yakın arkadaş olur ve bu arkadaşlık yıllarca sürer. Askerlik sonrası Eğilmez bir süre ticaretle uğraşsa da, akıllı yayıncılıktadır. Çalıştığı şirketin sahibini ikna ederek,

<sup>44</sup>Pekman’ın aktardığı bilgilere göre, Eğilmez’in İktisat fakültesi yılları, Eğilmez’in atak, hareketli ve sürükleyici özelliklerinin belirginleştiği yıllardır; bu süreçte 1945 Tan olayı, 1950 Nazım Hikmet’e Özgürlük kampanyası gibi politik kampanyalara katılır. İkinci sınıf öğrencisiyken 1947’de evlenir. Bu süreçte bir yandan okurken, bir yandan da ticarete atılır; Kadıköy Moda’da, Doğruluk Bakkaliyesi’dir adında bir bakkal dükkanı açar (Pekman, 2010, s.12).

askerdeyken tasarladığı ve ‘ordanburdan toparlayıp’ yazdığı *On Derste Cinsiyet* kitabını basar. Kitap, beklenmedik şekilde art arda baskılar yapar. Sonra yine müstehcen sayılabilecek bir takvim basarlar. Bu arada Erduran da askerliği bitirip gelmiştir. Eğilmez yayıncılıkta belli bir tecrübe kazanmış olduğundan birlikte kendi yayınevlerini kurmak üzere kolları sıvarlar. Böylece Çağlayan Yayınevi kurulur. Çağlayan, cep kitabı boyutunda, renkli plastik kapaklı (Eğilmez’in icadı), Amerikan cep romanları ayarında kitaplar basar. İlk kitapları, Refik Halit Karay’ın *Yeraltında Dünya Var* (1953) olur. Kitap çıktığı gün biter, onlarca baskı yapılır. Yerli ve yabancı, polisiye, romantik, erotik ve macera türünde pek çok popüler kitap basarlar (Onaran, 1995, s.82; Pekman, 2010, s.4).

Bu dönemde elde edilen başarıyla başka projeler de gündeme gelir. Bunlardan biri de 1954 yılında yayınevinin çıkarmaya başladığı mizah dergisi Tef’tir. Sahibi Ertem Eğilmez olan bu dergi çok geniş bir yazar-çizer kadrosuyla işe başlar ve kısa zamanda 30 binlere ulaşan bir tirajla çok satan mizah dergilerinden biri olur. Tef, 1954’te ilk sayısını yayımlar ve 54 sayı çıkararak 1955’ye yayınına ara verir. Sonra 1960’da 48 sayı daha çıkacak, ancak ihtilal övgüsü ve yeni hükümet taraftarlığı dergiyi mizahtan alıkoyduğundan dergi kapanacaktır. Eğilmez bu konuda sonra şunları söyler: “Muhalefet yapmadan mizahçılık da yapılamıyor” (Akt. Akçura, 1990).

1960’ların başındaki ikinci Tef girişiminin kısa sürede sonlanmasının ardından Eğilmez, büyük bir boşluğa düşer.<sup>45</sup> Aktör arkadaşı Münir Özkul’un da desteğiyle bir film çekmeye karar verir. Babıali’de dostu olan Fazıl Ünverdi’nin finansmanı sağlaması ve Münir Özkul’un başrolü bedelsiz oynamasıyla 1961 yılında ilk filmi *Yaman Gazeteci*’yi çeker. Senaryoyu Bülent Oran yazmış, Burhan Bolan yönetmenlik, kendisi de prodüktörlük yapmıştır. Bu film mali olarak başarısızdır. Sonraki dört film de, Nahit Ataman’la Eğilmez’in ortak kurduğu Efe Film’in yapımcılığını üstlendiği *Gençlik Rüyaları* (Halit Refiğ / 1962), *Beş Kardeşiler* (Atıf Yılmaz / 1962), *Battı Balık* (Atıf Yılmaz / 1962), *İki Gemi Yan Yana* (Atıf Yılmaz / 1963) mali olarak başarısız olur. Bu filmlerden ilkinin senaryosunu Sadık Şendil, diğerlerini Kemal Tahir yazar; bu iki isim

---

<sup>45</sup> Ertem Eğilmez, sinema sektörüne geçmeden önce, Yeni Melek Sineması’nın girişinde bir lokanta açmak, İstanbul’daki langırt makinelerinin patentli üreticisi ve işletmecisi olmak ve plastik işine girmek gibi başka ticari girişimlerde de bulunur (Pekman, 2010, s.6).



sonraki süreçlerde Eğilmez'in sinema yaşamında önemli rol oynayacaktır. (Pekman, 2010, s.1-15).

*Pekman (2010, s.15) şu cümlelerle devam eder:*

*Şendil, 1970'lerin sonuna değin Ertem Eğilmez'in yanında hemen bütün filmlerinin senaryo ekibinde yer alarak Arzu Film'in temel direklerinden birini oluşturur. Kemal Tahir ise, delişmen Eğilmez'in asıl mesleğini seçmesinde, kararlılıkla sinemaya sarılmasında yönlendirici olur; Eğilmez, Tahir'i bu açıdan minnetle anar. Sinemacılıktaki bu ilk günlerde başlayan ve hiç eksilmeyen bir büyük destek de elbette Eğilmez'in can dostu Münir Özkul'dan gelir.*

Görüldüğü gibi, Eğilmez'in sinemaya girişinde, onun hayatında net olarak görülebilen kişisel girişimciliğinin yanı sıra, dönemin filmcilikle ilgili olumlu koşullarının da belirleyici etkisi vardır. 1960'lı yıllar, Yeşilçam'ın en parlak yıllarının başlangıcıdır ve Eğilmez ve arkadaşlarının bu işe soyunmasında bu durumun etkili olması muhtemeldir. Pekman'ın aktardığına göre, Arzu Film'in ilk kadın oyuncusu, Memduh Ün'le Arzu Film'in dağıtım ilişkileri dolayısıyla ücretini sonradan almayı kabul eden Fatma Girik olur. Kaldı ki Eğilmez, Öztürk Serengil'i *Fatoş'un Fendi Tayfur'u Yendi* filmi için, yönetmen Osman Seden'den yine rica ile almıştır. Sonraki süreçlerde ise Arzu Film'in star yaptığı Devekuşu Kabare oyuncularından Zeki Alasya-Metin Akpınar ikilisi ve Kemal Sunal, Osman Seden'in Kemal Film'i<sup>46</sup> adına pek çok film çevirecektir. 1964 tarihli *Fatoş'un Fendi Tayfur'u Yendi* filmi, Eğilmez'in yönetmenliğini yaptığı ilk film ve ilk başarısı olur. Bu ilk başarının ardından Türkan Şoray'lı *Gözleri Ömre Bedel*, Fatma Girik'li *Kırk Küçük Anne*, Öztürk Serengil ve Ajda Pekkan'lı *Helal Adanalı Celal* ve pek çok film birbirini izler. Ertem Eğilmez, yapımcılık ve yönetmenliğinin ilk yıllarında daha çok popüler komedi ve popüler yıldızlara (sinema dışından Metin Oktay gibi şöhretlere de) yer verir. Yönettiği ilk üç filmin ortak özelliği cinselliğe ve absürde dayalı bir mizaha dayanmasıdır. Bu içerik, akla hemen Çağlayan Yayınevi ve Tef dergisini getirir (Pekman, 2010, s.15-19).

Arzu Film'i büyük seyirci kitleleriyle buluşturan ve Ertem Eğilmez'i seyircinin gözünde adeta bir yıldızla dönüştüren film ise, 1965'te Ertem Eğilmez'in yönetmenliğini

<sup>46</sup> Kemal Film, Türkiye'de ilk sinema salonlarından birini açan ve ilk özel film şirketi olan Osman Seden'in babası olan Kemal Seden'in film şirketidir (<http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/312/ilk-turk-yapim-sirketi-kemal-film>).

yaptığı Türkan Şoray'lı ikinci film *Sürtük* olur. Yazar Ilgın, bu filmin Eğilmez'in kişisel kariyeri açısından da bir dönüm noktası olduğunu, filmin çok beğendiğini belirtir. Dorsay'ın çok aksamadan filme alındığını söylediği *Sürtük*'te, hareketli kamerayla çekilmiş aksiyon sahneleri, kalabalık figürasyonlu gazino sahneleri, güzel siyah-beyaz fotoğraflar ve iyi oyuncu yönetimi, öncelikle Eğilmez'in hiçbir şey bilmeden balıklama daldığı yönetmenlikte bir sene içinde hangi noktaya geldiğini gösterir. Ilgın, Eğilmez, eğer kariyerinin başında olmasa, bu filmin Vesikalı Yarım ayarında kült filmlerden biri olabileceğini de ekler. Kaldı ki Ekrem Bora bu filmdeki rolü ile 1966 yılında Altın Portakal En İyi Erkek Oyuncu ödülünü almıştır (Ilgın, 2015, Par.6).

*Sürtük*'ün yılın en çok hasılat yapan filmi olmasının getirdiği güvenle, Eğilmez *Senede Bir Gün*'le beraber 1966 yılında yönetmen ve/veya yapımcı olarak sekiz filme imza atar. 1970-1971'e kadar süren bu dönemde Ertem Eğilmez çoğunlukla melodram tarzında filmlere yönelir. İlk dönem filmleri ile 1970 sonrası komedi filmleri arasındaki uzunca sürede yönetmenin komediden çok melodram ve tarihi/dini kahramanlı filmler yaptığı, nadiren komediye döndüğü görülür. Bu dönemin sonlarına denk gelen *Kalbimin Efendisi*, 1970 Antalya Film Festivali'nde Eğilmez'e en iyi yönetmen ödülünü getirir. Ertem Eğilmez'in yarışa yeniden başladığını söylediği 1970'lere geldiğinde bu dönemin ilk örneklerinde de 'hep aynı mevzular'ın tekrar edildiği görülür. 1971'de yönettiği üç film, *Senede Bir Gün*'ün renkli versiyonu, Kerime Nadir romanından yapılan *Son Hiçkırık* ve bir Love Story versiyonu olan *Beyoğlu Güzeli*'dir.<sup>47</sup>Bu filmde, Arzu Film güldürülerinin temel taşlarından Adile Naşit ve Halit Akçatepe'nin isimleri, ilk kez bir Arzu Film yapımında belirir. Eğilmez filmlerinin vazgeçilmezi Münir Özkul, ayrıca Mürüvvet Sim de kadrodadır. Daha sonra Devekuşu Kabare topluluğunun genç ve güçlü oyuncularını Zeki Alasya, Metin Akpınar ve Kemal Sunal da ekibe dahil olur. Hülya Koçyiğit, Filiz Akın ve Emel Sayın da filmler de başrollerde yer alır. Arzu Film

---

<sup>47</sup>Çadır tiyatrosunda dans edip şarkı söyleyen Alev ile doktor Ferit'in aşkı ve Alev'in şifa bulmaz bir hastalığa tutulmasıyla aşıkların kararan dünyasını anlatan **Beyoğlu Güzeli**, içinde komedi unsurları taşıyan bir melodramdır. Bu film, 1971'de Ses dergisinin yarışmasında birinci olup sinemaya adım atan Tarık Akan'ı Ertem Eğilmez ve Arzu Film'de buluşturması bakımından önem taşır. Akan, **Beyoğlu Güzeli**'yle başlayarak 1976'ya kadar Arzu Film çatısı altında kalacak ve bu dönem Türk sinemasının en popüler jönü olacaktır (<https://www.gzt.com/lugat/tarik-akanin-beyoglu-guzeli-filmine-dahil-olmasi-3126937>).

güldürülerinin efsanevi kadrosu 1970'lerin başları itibariyle böylelikle bir araya gelir (Pekman, 2010, s.23-26).

1970'lerin ikinci yarısında düşen hasılatlar ve geleneksel Yeşilçam seyircisini oluşturan ailenin ve kadının sinema salonlarından el ayak çekmeye başlaması, sektörün üretiminin ciddi bölümünün seks filmlerine yönelmesi ve nitelikli film sayısının çok azalması sonucunu doğurur. Ancak bu süreçte Ertem Eğilmez ve Arzu Film hem nicelik hem de nitelik bakımından yükseliş gösterir, piyasada ayakta kalabilen sayılı isimlerden olur. Pekman'a göre, bunda Ertem Eğilmez'in sürekli arayış ve sorunlara karşı kişisel uyanıklığının payı vardır. Söylemleriyle Yeşilçam star sisteminin ateşli bir karşıtı olan Ertem Eğilmez, bir taraftan da elindeki yıldızlara yaslanan filmler üretmek durumundadır. Arzu Film'in 1970'lerdeki çıkışının ve kriz ortamındaki kalıcılığının nedenlerinden biri geniş kadroyla ve klasik star kalıpları dışında bir dizi oyuncuyla çektiği filmlerde bir ölçüde bu sistemin dışına taşabilmiş olmasıdır. Arzu Film'in yönelimi kısa sürede Kemal Sunal ve Şener Şen benzeri alışılmadık starlar yaratan bir okul haline gelmesine yol açar. Münir Özkul, Adile Naşit, Halit Akçatepe, Ayşen Gruda, Zeki Alasya, Metin Akpınar, Perran Kutman gibi tiyatro kökenli oyuncular, 'yardımcı oyuncu' nitelemesini aşan konumlarda Arzu Film yapımlarını taşıyan diğer yıldızlar olmuşlardır.<sup>48</sup> (Pekman, 2010, s.33-36).

Arzu Film ekolünün imza attığı filmlerin başarısı, hemen hepsi tiyatro kökenli geniş bir oyuncu kadrosuna yaslanması kadar, filmlerin bu oyuncuların çoğunun da katıldığı, geniş bir senaryo ekibinin ürünü olmasından ileri gelir.

*Pekman'a (2010, s.45) göre, Ses dergisinde, 1974 yılında çıkan Senaryo Okulu Gibi başlıklı haber, Arzu Film'in senaryo üretimine getirdiği bu yeni anlayış konusunda bilgi verir:*

*(...) Senaryo ekibi deseniz bildiğiniz gibi değil. Yazıhaneye filan sığmıyor. Başta yılların senaristi Sadık Şendil, Münir Özkul, Zeki Alasya, Metin Akpınar, Halit Akçatepe, Kemal Sunal, genç yönetmen Zeki Ökten, Amerika'dan gelen ve bu yıl Eğilmez'in ilk filmini*

---

<sup>48</sup> Bilinen yıldız kalıplarının dışında kendi yıldızlarını yaratmasıyla ün kazanmış Eğilmez, sanatçı Münir Özkul'u da bu kalıpların dışında değerlendirerek, Hababam Sınıfı filmlerinde başrolde değerlendirmiştir. Öyle ki, sanatçısının kızı Güner Özkul, bir yazısında Hababam Sınıfı'ndaki Kel Mahmut rolünün babasının ilk başrolü olduğunu belirterek, büyük ustanın bir gün eve geldiğinde ağlayarak "15 yıldan sonra sinemada ilk kez başrol oynayacağım..." dediğini anlatır (Özkul, 2005)

yönetecek olan Mustafa Gürsel ve Ergin Orbey. (...) Aşağı yukarı bir aydan fazla çalışılıyor konular üzerinde. Herkes fikrini açık açık söylüyor, münakaşa ediliyor. Sonra ya vazgeçiliyor ya da konunun üzerine yürünüyor.<sup>49</sup>

Ekibe, Hababam Sınıfı serisinin ilk filmi sırasında dahil olan Umur Bugay (Akt. Güler, 2001, s.135) ise, Eğilmez'in çalışma tarzını şu cümlelerle anlatır:

*Bir grup halinde çalışıyoruz. Biz de çok şey öğrendik Ertem Eğilmez'den... Ertem Eğilmez tezgahı diyelim... O tezgahta rejisör oturur, baş aktör oturur, kış aktör oturur. Müzikçisi oturur, senaristi oturur, senaryoya yardım edecek laflar bulacak, hikayeyi anlatacak insanlar oturur... Zaman zaman bu meclis yirmi kişiye kadar çıkar. (...) Böyle geniş geniş kurgu yapılır... Bir sinema hikayesi, film hikayesi çıkar.*

Adile Naşit (1976, Par.7) de, Ses Dergisi'ne 1976 yılında verdiği bir röportajda, sinemadaki başarısında Eğilmez'in yönetimindeki ekip çalışmasının önemli payı olduğunu belirtir:

*Uzun yıllar tiyatrodan oynamamın, sinemada bana çok büyük faydaları oldu. Fakat asıl başarıyı çevreme ve bilhassa birlikte çalıştığım yönetmen Ertem Eğilmez'e borçluyum. Bence bir oyuncunun asıl başarısını sağlayan en büyük faktörlerden biri rejidir. Şu anda Arzu Film'le mukavelem var. Birlikte oynadığım arkadaşlarla çok iyi anlaşılıyor. Oynayacağımız filmin senaryosunu bir ekip halinde hazırlıyor ve olayı yaşadıkdan sonra gerekli düzeltmeleri yapıp ondan sonra sinemaya uyarlıyoruz. Bu şekilde çalışmamız hem benim, hem de diğer arkadaşların sanat gücünü artırıyor ve başarılı olmamızı sağlıyor.*

Eğilmez, özellikle olgunluk dönemi filmlerinde toplumsal sorunlara güldürü tonunda gönderme yapmayı tercih eder. Alt-orta sınıfları ve bu sınıfların sorunlarını merkeze alan bir çizgide filmler yapar.

Kırel (2010, s.6), bu konuda şunları belirtir:

*Ertem Eğilmez'in toplumsal güldürü geleneği ile ilişkisinin bilinçli ve eleştirel bir entelektüel yaklaşımdan çok günü takip eden yapımca vasfı ağır basan, popüler kültüre ait ürünlerin üretildiği ortamın gereklerini iyi bilen ve seyircinin ilgisini iyi ölçebilen bir refleksle hareket ettiği düşünülebilir. Yönetmenin daha önce bir yayınevi olduğu ve popüler kitaplar yayınladığı göz önüne alınırsa, "tüketici"nin isteklerini önemseyen, günün ruhunu ve seyirci*

<sup>49</sup> Ses Dergisi, 22 Haziran 1974.

*isteklerini yakalamayı becerebilen akıllı bir yapımcının refleksi ile hareket edebilme becerisinin daha ön planda olduğu daha net anlaşılacaktır.*

Eğilmez'in kişisel girişimci zekası, yetenekleri kadar sinemaya tutkuyla bağlı oluşu, çalışma tarzı olarak kolektif üretimin enerjisini harekete geçirme anlayışı, Türk seyircisinin nabzını çok iyi tutması, seyirciyi tanınması, filmlerini ortalama seyircinin dünyasına yakın kılacak sorunlara, yaklaşıma ve kültüre yaslanması, onu sinema tarihimizin unutulmaz yönetmen ve yapımcılarından bir kılmıştır. Seyircinin aradan geçen uzun yıllar sonra bile filmlerini unutmamasına, günümüzde dahi tekrar tekrar izlenerek, o günden bugüne pek çok kuşağa hitap etmesine yol açmıştır. Eğilmez filmlerinin hemen hepsi klasikleşmiş, Yeşilçam tarihinde yerini almıştır. Ancak bu filmlerden biri var ki çekildiği günden bugüne Türk sinemasının muhtemelen en çok izlenmiş, en popüler olmuş yapımı olmuştur. Bu film *Hababam Sınıfı*'dir.<sup>50</sup>

#### **4.4.2.Hababam Sınıfı: Altın Yumurtlayan Tavuk**

Gürkan'a göre, *Hababam Sınıfı*'nin yayınlanışından filme alınışına dek geçen on yılı aşkın sürede ilginç ve oldukça eğlenceli bir öyküsü vardır. İlk kez 1956-1957'de İlhan Selçuk'un yayımladığı "Dolmuş" adlı mizah dergisinde Rıfat İlgaz'ın "Stepne" takma adıyla yazdığı, Turhan Selçuk'un resimlediği *Hababam Sınıfı*, üç öykülük bir diziyile başlar. Sonunda çoğalarak 20 öyküye ulaşır ve kitap olarak basılır. İkinci kitap, üçüncü kitap derken, 73 öykülük büyük yapıt çıkar ortaya. 12 kez basılır. Yazarı Rıfat İlgaz tarafından oyunlaştırılan *Hababam Sınıfı*, daha tiyatrodan oynanmadan önce filme alınmak istenir. 1966'da Orhan Günşiray'la Atıf Yılmaz'ın sahibi olduğu Yerli Film yapımevi, *Hababam Sınıfı*'nin çekim hakkını satın alır ancak, yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın yapacağı film, ne yazık ki sansür engelini aşamaz ve çekim ertelenir. Oyun olarak Ulvi Uraz topluluğunda sahnelenmeye başlayınca, yapımcılar yeniden istahlanırlar. Melek Film Sahibi Şahan Haki, ardından Tanju Gürsu, firmaları adına yazarla ayrı ayrı anlaşmalar yapıp, çekim hakkını satın alırlar. Ancak her seferinde karşılıklarına sansür engeli çıkar. Bir süre sonra yönetmen Alp Zeki Heper, sahibi olduğu

<sup>50</sup> Çalışmada Adile Naşit'le ilgisi dolayısıyla Ertem Eğilmez ve sineması ele alınmıştır. Eğilmez araştırmalarında, bu çalışmada üzerinde durulamayacak olan (Hababam sınıfı filmleri sonrası çekilen) ve Eğilmez'in olgunluk dönemi filmleri olan **Namuslu** (1984) ve **Arabesk** (1989) üzerinde özellikle durulmalıdır. Bu arada Şener Şen ve Müjde Ar, Arzu Film ekolünün son starları olmuşlardır.

Sinema Film adına çekim hakkını alır, senaryoyu onaylatmak için uzun bir savaşım verir. Ancak o da sansür engelini aşamaz. Ardından Hulki Saner’le de bir *Hababam Sınıfı* anlaşması yapılır, yeniden Atıf Yılmaz işe el atar. Derken Vural Pakel, firması Özer Film için devreye girer. *Hababam Sınıfı* her seferinde başını sansür duvanna çarpar. Yasaklama gerekçesi ise hiç değişmez: Türk eğitim yönteminin taşlamasını yaparak kötü göstermek. Ancak Rıfat İlgaz bu yasaklamalardan, gecikmelerden hiç de yakınmaz. O sıralarda Turhan Günay’la yaptıkları bir söyleşide gülerken şöyle der: “Sözleşme yaptığım filmciler parasını ödüyorlar. İşin garip yanı, anlaştığım her kurum ve kişilerden, film çekilmediği halde parasını almış olmam. Hababam Sınıfı bana sadece adıyla para kazandırıyor. Böyle altın yumurtlayan tavuk görmedim.” Sonunda Arzu Film, *Hababam Sınıfı* sorununu kökünden çözüp atar. Ertem Eğilmez’in Umur Burgay’a ısmarladığı senaryoyu sansür onaylar. Ertem Eğilmez yapıtın toplumsal içeriğini ve sınıfsal etkilerini geri plana itip, öyküyü eğlencelik bir komediye dönüştürdükten sonra çekim izni çıkar. Sansür çilesi sona eren 1975’teki ilk filmin görülmemiş gişe başarısı üzerine, seri olarak altı film yapılır. Bunlardan *Hababam Sınıfı*, *Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı*, *Hababam Sınıfı Uyanıyor*, *Hababam Sınıfı Tatilde*, *Hababam Sınıfı Güle Güle*’nin yönetmenliğini Ertem Eğilmez, *Hababam Sınıfı Dokuz Doğuruyor*’unkini (1978) ise Kartal Tibet yapar (Gürkan, 1993, Par.3).

*Hababam Sınıfı*’nın gösterime girmesinin ardından Atilla Dorsay (1989, s.192), şunları belirtir:

*Piyanın tam bir bunalım içinde olduğu, hiçbir filmin, hiçbir ‘star’ oyuncunun sinemaları doldurmayı başaramadığı, filmcilerin kara kara düşünmekte olduğu, şirketlerin iflas, sinemaların kapanma söylentilerinin birbiri ardına yapıldığı bir dönemde, hem de mevsim sonuna rastlayan bir filmin Türk sinemasının şimdiye dek bildiği tüm hasılat rekorlarını altüst ettiği, 11 sinemada ikinci haftaya girdikten sonra bunların üçünde üçüncü haftaya geçmesi... Hababam Sınıfı bu açılardan kuşkusuz bir ‘ticari başarı’dır ve yalnız şirketine değil, piyasaya da ‘moral aşısı’ yapan bir olay olarak ele alınmaya değer...*

Ve Dorsay, *Hababam Sınıfı*’nı ‘Türk mizahının artık klasikleşmiş yapıtlarından biri olarak kabul eder. Gerçekten de film, önemli bir yapısal soruna el atması itibarıyla önemlidir. İlk kez okulu, eğitim sorunlarını taşlama, güldürü görünümü altında belli bir eleştiriye tabi tutar. Halit Akçatepe de şöyle değerlendirir: “Yanlız öğrenci yoktur yanlız

eğitim ve tedrisat vardır. Bunun üzerine kuruldu film ve bunun üzerine kurulan film de hala geçerli oluyor” (Akçatepe, 2004, Par.3).

Rıfat Ilgaz’ın oğlu Aydın Ilgaz kendisiyle yapılan bir roportajda, *Hababam Sınıfı*’nın yazılış surecine dair babasının grüşlerini aktarır. Ilgaz’a göre; “*Hababam Sınıfı*”, Güdük Necmi’nin yani Rıfat Ilgaz’ın Kastamonu Muallim Mektebi anılarıdır. Kel Mahmut, Badi Ekrem, İnek şaban, Kalem şakir, Domdom Ali, Tulum Hayri, Hafize Ana... “*Hababam Sınıfı*”nın kahramanları yoktan kurgulanarak yaratılmamıştır; hepsi Rıfat Ilgaz’ın sınıf arkadaşları ve öğretmenleridir. Yıllar sonra Kel Mahmut tipiyle romanda yer alan Nihat Dicle Rıfat Ilgaz’la, Mehmet Saydur aracılığıyla Ankara’da buluşur. O toplantıda çok duygulu anlar yaşanır. Nihat Dicle gurur doludur çünkü ğrencisi ona herkesin çok sevdiği bir kişiliği layık görmüştür; Kel Mahmut... Ancak ne acıdır ki, yıllar önce film senaryosu sansür kurulundan “Ben ğretmene ‘Kel’ dedirtmem” diyen bir öğretmenin karşı çıkması üzerine geçememiştir” (Ilgaz, 2012, Par.1).

*Hababam Sınıfı*, bir eğitim yergisidir. Kopyaya, ezbere dayalı, öğrenciyi ezen sistemin mizah yoluyla, düşündürmeye dayalı eleştirisidir. Romanda, okul yönetimi üzerinden sistemi oluşturan unsurların tutuculuğunun, eğitimi ticari bir kazanç kapısı olarak düşünen tüccar zihniyetinin ve sadece fiziken değil zihniyet olarak da ‘yaşlı’ öğretmenler üzerinden sistemin khneliğinin eleştirildiği görülür. Roman ile filmler arasında mesafe vardır. Bu mesafe, herhangi bir uyarlamada görülebilecek mesafeden çok, eserin yazarının siyasi görüşlerinin onu ‘mimli’ kılması, eserin daha önce denenemeyen senaryolarının sansür kurulundan bir türlü geemeyişi sonrasında, Eğilmez’in eseri kuruldan geçecek şekilde değiştirmiş olmasıyla ilgilidir. Bu konuda Rıfat Ilgaz’ın eleştirileri vardır: “*Hababam Sınıfı* gibi yüz binlerce baskı yapmış toplumca bilinen, sevilen bir güldürü romanını filmini çevirirken kendiliklerinden yeni tipler, yeni olaylar ekleyecek kadar sanatı hafife almaları görülmüş şey değildir. Eserin içeriğine tümüyle aykırı düşen, bu davranışın çekilen filme bir şeyler kattığını ileri sürebilmeleri bence sanata da, sanatçıya da büyük bir saygısızlıktır. Verdikleri parayla yalnız kitabımdan senaryo çıkarma hakkını değil, beni de, bütün kişiliğimle satın aldıkları sanıyorlar” (Sönmez, 2011, s.55).

*Hababam Sınıfı* macerasının önemli yönlerinden biri, Zeki Alasya-Metin Akpınar ikilisinin bu filmin çekimlerinden önce Arzu Film’le yollarını ayırmasıdır. Filmin başrolleri Münir Özkul, Tarık Akan, Kemal Sunal, Halit Akçatepe ve Adile Naşit tarafından paylaşılır. Hatta afişte Münir Özkul’un isminin Tarık Akan’dan önce yer alması Ses dergisi tarafından “Bu bir olaydır” başlığıyla haberleştirilir.<sup>51</sup> *Hababam Sınıfı*’nın diğer öğrencileri, gazeteye verilen ilanla bulunur. Seçmeler sonunda filmlerin Tulum (Cem Gürdap), Hayta (Ahmet Arıman) ve Dom Dom (Feridun Şavlı) gibi unutulmaz tipleri bulunur. Örneğin *Hababam Sınıfı* Mahmut Hoca tarafından cezalandırıldıkça onlara gülüp dalga geçen küçük öğrenci rolündeki Tuncay Akça, çekimleri izlemeye gelen bir ayakkabı boyacıdır ve oracıkta ‘keşfedilir’ (Pekman, 2010, s.51).

*Pekman (2010, s.52) şöyle devam eder:*

*(...) Serinin ikinci filmi Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı’nın (1976) ardından Tarık Akan, dördüncü film Hababam Sınıfı Tatilde’nin (1977) öncesinde Halit Akçatepe, birkaç film sonrasında da Kemal Sunal Arzu Film bünyesinden kopar. Bu bakımdan Hababam’ın popülaritesinin Eğilmez’in starlarını bir bir yitirmesine yol açtığı da akla gelebilir. .... Bu kayıplarla bir hayli kan kaybeden Arzu Film, yeni star olarak İlyas Salman’ı benimser. Beşinci film olan Hababam Sınıfı Dokuz Doğuruyor’dakiBilo Ağa rolünden başlayarak, Eğilmez’in yönetiminde Erkek Güzeli Sefil Bilo, Banker Bilo gibi filmlerle, İlyas Salman adeta Kemal Sunal’a rakip çıkarılır. Salman, Hababam sersinin son filmi Hababam Sınıfı Güle Güle’de (1981) başrolü üstlenir. Veda eden Hababam’da bu kez Mahmut Hoca da yoktur.*

Hababam Sınıfı filmleri, herkesin kendi okul hayatından bir şeyleri içinde bulacağı, Türkiye toplumunun sosyolojik olarak yatkın ve bağlı olduğu cemaat hayatına (okul, askerlik, hapisane, yurt, mahalle, köy gibi) göndermeleriyle nostaljik ve duygusal yanı ağır basan filmlerdir. 1970’lerin gündemde olan sosyal meselelerine ve eleştirel bakış açısına eğitim hayatındaki aksaklıkları ele alarak katkı sunduğu da belirtilebilir; çünkü hikaye öğrencinin gözünden aktarılır ve hikayenin baş kahramanı da öğrencidir. Ancak filmin yapısal anlatısına dönük pek çok eleştirel inceleme de yapılmıştır.

---

<sup>51</sup>Ses Dergisi, 10 Mayıs 1975.



*Hababam Sınıfı*'nın, eğitim sistemine ve otoriteye yaklaşımı konusunda pek çok değerlendirme yapılmıştır. Yılmaz ve Metin, *Hababam Sınıfı*'nda iktidar ve otoritenin ele alınışı konusunda değerlendirmeler yaparlar. *Hababam Sınıfı* filmlerinin her birinde Mahmut Hoca/Hababam Sınıfı çatışması değişik öykülerle yeniden ele alınır. Her filmin sonunda da patriarkal ilişkiler üzerinden patrimoniyal/paternalist iktidar kurulur ve iktidarın tahkim edildiği duygusu seyirciye aktarılır. Böylece seyirci rahatlamış olur. Çocuk yaşayacağı haylazlıkların meşruiyetini ve sınırını görür. Baba, çocuklarına ceza verebileceğini; ama hiçbir babanın çocuklarının kötülüğünü istemeyeceği için otoritesine/iktidarına meşruiyet zemini hazırladığını görür. Bu süreç aileyi aşarak halkalar halinde sosyal iktidar alanlarına daha sonra da –filmde açıkça verilmesi de- en üst toplumsal örgütlenme biçimi olarak politik iktidar aygıtına, devlete kadar gider (Yılmaz ve Metin, 2012, s.173).

#### **4.4.3.Arzu Film Ekolü ve Adile Naşit**

Adile Naşit, kuşkusuz 1970'lere gelinceye kadar rüştünü ispatlamış, kendini sahnelerde yüksek bir performansla sergilediği oyunculuğuyla var etmiştir. Ancak onu, özellikle 1970'lerde seyircinin kalbine silinmeyecek şekilde kazıyacak olan, Arzu Film şirketinin yapımcılığını üstlendiği filmlerdir.

Kara'ya göre, Adile Naşit'i bugün bile seyirci, Ertem Eğilmez'in yönettiği *Hababam Sınıfı* (1974) ve *Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı* (1975) filmlerindeki Hafize Anne rolüyle hatırlar. Ergin Orbey'in yönettiği *Bizim Aile* filmindeki anne rolü de yine seyirciyi fetheder. *Hababam Sınıfı* filmleri 1981'deki *Hababam Sınıfı Güle Güle*'ye kadar altı filmlik bir seri şeklinde devam eder. Adile Naşit bu filmlerin aranan oyuncusu, vazgeçilmezi olmuştur. *Bizim Aile*'yle başlayan yufka yürekli fedakar anne rolleri *Aile Şerefi* (Orhan Aksoy, 1976), *Gülen Gözler* (Ertem Eğilmez, 1977), *Neşeli Günler* (Orhan Aksoy, 1978) gibi filmlerle devam eder. Ardından Kartal Tibet'in yönettiği *Gırgıriye* ve *Gırgıriye'de Şenlik Var* (1981) gelir. Bütün bu filmlerde Münir Özkul'la müthiş bir ikili oluştururlar. Filmlerdeki diğer rol arkadaşları da sinemanın son çeyrek yüzyılına damgasını vurmuş oyuncular: Şener Şen, Tarık Akan, Müjde Ar, Aysen Gruda, Kemal Sunal, Halit Akçatepe, Şevket Altuğ... (Kara, 2014, s.90-91).

Adile Naşit çocuk yaşlardan itibaren tiyatrodaki, yine gençlik yıllarında da tiyatroyla birlikte sinema dünyasına girmiş olmasına rağmen, kitleler nezdinde esas tanınırlığını Eğilmez ve Arzu Film'e borçludur. Arzu Film popüler kültür ve sinema alanında önemli yapımlara imza atmasıyla sektörün öncülerinden biri olarak tanınır. Adile Naşit'i, özellikle 1970'lerin başında *Beyoğlu Güzeli* filminden başlamak üzere peş peşe çekilen popüler filmlerle 'görünür' ve bilinir kılmıştır. Adile Naşit örneğinde, popüler kültürün sanatçıyı kitleleştirme, genele mal etme gücünü rahatlıkla görmek mümkündür. Öte yandan popüler kültürün sanatçıyı hızla 'görünür' hale getirip şöhret kazandırırken, diğer yandan da bir imaj yaratarak, bu imajın sınırları içine hapsedme durumu söz konusudur. Adile Naşit'in popüler olmasıyla birlikte, sinemada belli bir rolle ve imajla sınırlandırılmış olması da gerçekliğin diğer yüzüdür.

Bu noktada popüler kültürün parçası olan popüler film üretiminin işleyişine yakından bakmakta yarar var. Popüler sinema, yarattığı temsiller ve toplumun sosyolojik görünümünü sunması açısından oldukça önem taşımaktadır. Popüler sinema söz konusu olduğunda tür kavramı, önemli ve irdelenmesi gereken konulardan biridir. Nilgün Abisel, popüler filmlerin, kapitalizmin kurallarına göre yapılan sinema endüstrisinin, yani yepyeni bir teknolojiyi kullanan kültür endüstrisinin ilk gerçek ürünleri olduğunu belirtir. Bu sistem, ilk günlerden itibaren film türlerini de devreye sokarak -gangster, western, hatta bilim kurgu bile olsa- sıradan, yaşanan, yaşanabilecek olan gündelik konularla bağlantılarını kurmuş ve çok kısa bir süre içinde milyonlarca sıradan insan tarafından benimsenmiştir. Tür filmleri yinelemelere dayanır ve kolay anlaşılırlar; soyut kavramları irdelenmez, hakikatin sorgulanmasına yer vermezler. Tür filmlerinin ortak özellikleri "benzersiz" olma kıstasına uymaz (Abisel, 1995, s.13).

Popüler kültür alanı çelişkiler ve etkileşimlerle oluşturulur; ticari amaçlarla üretimde bulunan figürler kadar, seyirci de bu ürünleri üretme aşamasında değilse de, tüketme ya da tüketmeme ve kendine göre anlam biçme davranışı sergileyerek bu ilişkide yer alırlar. Popüler kültür, hem egemenlik sistemi normlarını yeniden üretme, hem de bu normlardan kaçış olanakları sunar. İktidar normlarını tesis ve özellikle mizah yoluyla hicvetme durumu belirgindir. Uzlaşma dili ön plandadır, filmlerin 'mutlu son'la bitmesi zaten çelişkinin kavga boyutuna sığamamasının teminatıdır. Bu noktada mizah

ikili bir özellik taşıyor; hem uzlaşma dilinin rahatlıkla tesis edilebileceği uygun alan, hem de ezilenlerin elinde önemli bir silahtır. Yani, hem uzlaşma, hem de savaş alanı olarak değerlendirilebilir.

*Popüler kültür çalışmalarına katkıda bulunmayı amaçlayan Arık (2006, s.125), mizahı şöyle tanımlar:*

*Popüler kültürde mizahın ayrıcalıklı bir konumu bulunmaktadır. Popüler kültürün özünde vakit geçirmeye yönelik, haz duygusunun güdülediği ve eğlence amaçlı bir kültür olduğunu göz önünde bulundurursak; mizahın tam da bu noktada önemli bir konumda olduğu gözlemlenecektir. Mizah, ağırlıklı olarak popüler bir etkinliktir ve tam da popüler kültür gibi çelişkilerle, belirsizlikle doludur ve içerisinde tahakküm ve hegemonyanın mücadelesi söz konusudur. Mizah, iktidar ile halkın buluşma noktasıdır ve hegemonyanın en önemli aktörlerinden biridir; çünkü mizah halkın en önemli silahlarından biridir. Mizah kitleleri yanlış bilinçlendirerek yönlendirebileceği gibi, hiç umulmadık anlarda otoritenin biçimlendirdiği kamusal senaryoyu zaafa uğratabilir. Çünkü iktidarların en büyük korkusu mizaha yakalanmaktır.*

Dikkat edilirse, Adile Naşit'in seyirci nezdinde tanınmasına yol açan filmler, yukarıda yer alan değerlendirmelere uyar. Eğilmez sineması, -özellikle 1970'ler sürecinde- tür sineması kapsamında yer alabilecek, toplumsal güldürü ve hiciv özellikleri taşıyan, aileyi merkeze alan filmlerdir. Bahsedilen popüler filmler, hem toplumsal sistemin çeşitli yönleriyle aksayan yönlerini hicvetmekte, hem de -zengin oğlan, fakir kız vs evliliklerinde vs- görüldüğü gibi, aşkın, sevginin ve ailenin gücüyle bütün bu sorunların aşılabileceği, fakir de olsa esas kazananın bu güce sahip olanlar olduğunu vurgulamaktadır.

*Kırel (2010) bu konuda Nazlı Bayram'ın (1997, s.35) görüşlerini şöyle aktarır:*

*Güldürü filmleri, değerlerimizi, alışkanlıklarımızı, toplumsal ilişkilerin oluşturduğu yapıları sarstıktan hatta yıktıktan sonra çatışan öğeleri birbirleriyle uzlaştırıp içinde bulunduğumuz toplumsal sisteme olan inancımızı ve güveni yeniden duyumsayabilmemiz için güven duygumuzu tazelemeye girişir. Bunu mutlu sonlarla, bütünleştirici bir anlatıyla yapar. Çatışan karakterleri uzlaştırarak, kötülerin yenilgisini ve iyilerin yengisini göstererek, iyilerin yeniden bir arada ve ayakta oluşlarını sunarak, mutluluk olanaklarını sergileyerek yapar.*

Yine Kirel'e göre popüler sinema seyircisi ile kurduğu ilişkisinde günceli yakından takip etmekte, gündemi olay kurgularında, çatışma ve temsillerde yansıtmaktadır. Ancak, popüler filmlerin güncelle ilişkisi dikkatlice incelendiğinde yapısı gereği muhafazakâr, statükocu ve mevcut egemen sistemin değerlerini ve işleyişini koruyan bir zeminde ilerlediği anlaşılır. Popüler güldürü filmlerin genellikle uzlaşmacı, dayanışmayı ön planda tutan ve mutlu sona meyilli bir anlatı yapısı kurmaya yatkın oldukları görülmektedir. Güldürünün eleştiri ile kurduğu bağ önemli bir değişim/dikkat çekici dinamiği iken bir yandan da uzlaşmayı salık vermesi nedeniyle dikkatle incelenmesi gerekir (Kirel, 2010, s.19-20).

Kirel'in dikkat çektiği kaygan anlatı yapısı en çok aile kurumunun ele alınışında ortaya çıkmaktadır. Arzu Film ekolüne ait filmlerde aile genellikle dayanışmanın zeminiyken, örneğin son dönem filmlerinden *Namuslu*'da aile farklı ele alınmış, bu kez sınıf atlamanın ve ikiyüzlülüğün, bireysel kurtuluş uğruna yalanların alanı haline gelmiştir.

Adile Naşit, rol aldığı Arzu Film yapımı pek çok filmde 'anne' rolünü canlandırmıştır. İlk filmlerinde, madam, öğretmen, mahalleden bir komşu gibi tiplerini canlandırmasına rağmen, özellikle *Oh Olsun* (1973) adlı filmde itibaren genellikle başrol oyuncusunun annesi rollerini canlandırmış, popüler filmlerin yukarıda anlatılan değişmez, stereotipleştirilmiş tiplerini yaratma ve hikayeleri bunlar üzerinden kurma geleneği nedeniyle, bu tiplerinin dışına çıkma olanağı bulamamıştır. *Hababam Sınıfı* serisinde, okulda görevli müstahdem tiplerini canlandırmış, ancak burada da çoğunluğu erkek olan yatılı bir okulun annesi konumunda yansıtılarak 'Hafize Anne' rolünü canlandırmıştır. Adile Naşit'in, on yıllarla ifade edilen oyuncu kimliği, popüler filmler ile bir yandan seyirci tarafından tutulan anne rolüne indirgenerek daraltılırken, diğer yandan sanat yaşamı boyunca ulaşamadığı kadar seyirciye ulaşmış, onlarla bağ kurmuştur. İmaj, ünlü oyuncuların içine sıkıştığı kafes işlevi görebilir. Beyazperdede yaratılan tiplerini bir yandan seyirci tarafından kabul görmüş olduğu için değişmeden sürdürülür, öte yandan bu 'aynı'lık oyuncu ya da yıldızın hapisanesi olur. Örneğin hep iyi/melek kadın rollerinde izleyici karşısına çıkmış bir yıldız, başka bir filmde kötü kadın olarak konumlandırmak geleneksel sinema seyircisini sarsar. Adile Naşit de

seyircinin benimsediği pek çok filmde birleştirici, fedakar, sevgi dolu ‘anne’ rolünü oynamışken, diğer hiçbir filmde bu iyilik timsali imajın aksi bir rolde konumlandırılmamıştır. Bunda popüler kültürde seyirci algısının, değişmez tipler, hatta değişmez hikayeler üzerinden yaratılması gerçeği rol oynadığı kadar, bu durumun, yapımcıların işine gelmesi ya da Adile Naşit’in -özel yaşamını incelediğimizde- neredeyse doğaçlama olarak kendisini canlandırması gibi etkenlerin payı vardır.

*Selim İleri (1987, s.5), bu durumu şöyle ifade eder:*

*Yakınları, dostları ondan söz açarken, dikkat ettiyseniz, insanları ne kadar çok sevdiğini, herkese iyilik etmek için çırpındığını söylüyorlar. Tıpkı sinemada çizdiği portre...*

Ertem Eğilmez ve dolayısıyla Arzu Film, Türkiye toplumunun bir parçası olan seyircinin sosyolojik ve kültürel temsil kodlarını çok iyi çözmüş ve adeta Yeşilçam sinemasının bunalımda olduğu yıllarda seyirciyi yeniden salona çekebilmiştir. “Arzu Film ekolünün kotardığı filmlere oyunculuğuyla katılan sanatçılarsa daha afişte adı görüldüğü andan başlayarak nasıl bir tiple karşılaşacağını hissettirir. Bu bilgi bizim o filmi görme isteğimizi ortadan kaldırmaz” (Pekman, 2010, s.99). Seyirci bilir ki; afişinde Adile Naşit’in isminin bulunduğu bir film mutlaka naiftir, mutlaka güldürür, güldürürken düşündürür, mutlaka bizdendir, küçük insanın hem komik hem de dramatik hikayesini anlatır. Seyirci belki yeni bir hikaye izlemeye değil, ama mutlaka bizden bir hikaye izlemeye gider. Ve o filmde Adile Naşit varsa, seyircinin mutlaka içi ısınır, umut dolar, geleceğe ve kendine biraz daha inanır. Adile Naşit, Arzu Film ekolünün ana çizgilerini, oyunculuğunda öyle başarıyla temsil eder ki, onsuz bir *Hababam Sınıfı*’nı düşünmek, onsuz Münir Özkul’u izlemek, onsuz Arzu Film’in filmlerinin başarılı olması mümkün olmaz.

#### **4.4.4.Adile Naşit Filmografisinin Değerlendirilmesi**

Bu bölümde bazı önemli filmler üzerinden Adile Naşit’in oyunculuğu değerlendirilmeye çalışılacak, sanatçının seyirciyle kurduğu bağ filmler üzerinden irdelenecektir.

Adile Naşit'in popüler olmasında *Hababam Sınıfı* filmleri büyük rol oynadığı için, değerlendirmeye bu filmlerden başlanacaktır. *Hababam Sınıfı* serisi, 6 filmden oluşmaktadır. Ve sonuncusu hariç hepsini Ertem Eğilmez yönetmiştir.

Bu filmlerin ilki olan *Hababam Sınıfı* 1975 yapımı bir filmidir. Adile Naşit bu filmde okulun müstahdemi olan Hafize karakterini canlandırmaktadır. Film jeneriğinde ilk beşli; Münir Özkul, Tarık Akan, Halit Akçatepe, Kemal Sunal, Adile Naşit şeklinde sıralanmıştır. Adile Naşit beşinci sırada yer alsa da, ilk filmde dahi oyunculuğuyla göz doldurduğu ve *Hababam Sınıfı* kadrosunun olmazsa olmazları arasında yer aldığı görülmektedir. Filmde, genellikle sınıfta kalmış, tembelle ve yaramaz öğrencilerden oluşan 6-A Edebiyat (nam-ı diğer 'Hababam') sınıfı ile hiçbir öğretmen ve okul idaresi başa çıkamamaktadır. Müdür Muavini Mahmut Hoca'nın (Kel Mahmut) gelişine kadar bu durum sürer. Mahmut Hoca Cumhuriyet'in idealist, emekçi, adanmış öğretmen karakterini temsil etmektedir ve okulda o güne dek görülmemiş bir disiplin uygulayarak *Hababam Sınıfı*'ni 'adam etmeye' çalışacaktır. Yaşları epey ilerleyen öğrencilerin arasındaki yirmi beş yaşındaki Ferit, baba olmuş ve mecburen bebeği okula getirmiştir. Eğilmez'in, serinin diğer filmlerinde de kah öğrenciler arasında, kah platanik düzeyde de olsa öğretmen-öğrenci arasındaki aşk temalarını ve okulda bebek unsurunu kullanarak seyirciye hitap etmeye çalıştığı görülür. Seri, okulda geçtiğinden filme konu edilebilecek aşk unsurunun sınırlarını epeyce zorlamıştır. Öğretmenlerin genellikle çok yaşlı olduğu, Mahmut Hoca'nın bile kimsesiz olduğu, öğrencilerin zengin fakat ilgisiz ailelerin genellikle problemlili çocuklarından oluştuğu bu filmde, Özel Çamlıca Lisesi adeta bir sığınak gibi betimlenmiş, genel eğitim sistemi eleştirilmiştir. "Yanlış öğrenci yoktur, yanlış eğitim sistemi vardır" mesajını işleyen ilk *Hababam Sınıfı*'nda Hafize karakteri, tüm öğrencilerin 'annesi' ve işbirlikçisi konumundadır. Hafize *Hababam Sınıfı*'nın her öğrencisini kendi çocuğu gibi severken, anaç, biraz saf, emekçi bir karakteri canlandırmaktadır. Serinin altı filminde de değişmeyen tipik bir görüntüsü vardır. Çenesinin hemen altına bağladığı siyah başörtüsü, gri önlüğü, kafasını yerlere kadar eğerek selamlaması, elinde salladığı çay tepsisi ya da okul zili ile karikatürize edilmiş sevimli bir görüntüsü vardır. Okul merdivenlerini zili çalarak koşarak iner, bir suç işlediğinde çocuk gibi utanır ya da gülmesini kontrol edemeyerek kıkırdarak güler. Hiçbir olayda tutumu değişmez; o, kuzularını affettirmenin peşindedir, onları

doymaktan, mutlu görmekten sevinç duyar. Hademe değil de, çocukların anası gibidir.

1976 yılında çekilen *Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı* filminin jenerikte yer alan ilk beşlisi ise sırasıyla şöyledir: Münir Özkul, Tarık Akan, Kemal Sunal, Adile Naşit, Halit Akçatepe. Adile Naşit bu kez 4. sırada yer almış, kadroda ilk beşli değişmeden kalmış, ancak Kemal Sunal biraz daha öne çıkarken, Halit Akçatepe kısmen geri plana düşmüştür. Eğitim sistemiyle ilgili genel eleştirilerin taşlama tonunda devam ettiği serinin ikinci filminde, bu kez veliler (aileler) konusu işlenmiş, öğrencilerin başarısızlığının ailelerin ilgisizliği ve sorumsuzluğundan kaynaklandığı mesajı verilmiştir. “Tembel çocuk, hatalı çocuk, suçlu çocuk yoktur; hatalı, suçlu anne baba vardır” denilerek bu mesaj filmin sonunda verilir. Filmin merkezinde, okula yeni gelen Semra öğretmenin Hababam Sınıfı’nın şaka ve tacizlerine maruz kalması vardır. İnek Şaban karakterinin ağzından öğretmene rahatsız edici aşk mektupları yazılır. Mahmut Hoca, sınıfı disipline verir ve okuldan atılırlar. Sonunda Semra Hoca, sınıfı affeder. Bu filmde, ergenliğin dünyasından bakılarak cinsellik içeren konuların daha yoğun işlendiği, öğretmen-öğrenci ilişkilerinde dejenerasyon sınırına varan davranışlar sergilendiği fark edilir. Adile Naşit oyunculuğu bu filmde biraz daha genişlemiş, *Hababam Sınıfı*’nın önemli figürlerinden biri haline gelmiştir.

Serinin üçüncü filmi, 1977 yılında çekilen *Hababam Sınıfı Uyanıyor*’dur. Filmin ana kadrosu; Münir Özkul, Kemal Sunal, Halit Akçatepe, Adile Naşit, Şevket Altuğ ve Şener Şen’dir. Bu kadroda Adile Naşit 4. sırada yerini korurken, Kemal Sunal iyice öne çıkmış, Halit Akçatepe oyunculuğuna daha fazla yer verilmiştir. Ancak bir başka önemli gelişme daha olmuştur; serinin üçüncü filminde artık Tarık Akan yoktur. Yıldız oyuncunun yarattığı boşluğu, Ertem Eğilmez iki oyuncuyla doldurmuş, zaten yıldız olan Kemal Sunal hızla öne çıkarılırken, Arzu Film’in yeni bir yıldızına da kadroda önemli yer açılmıştır. Tarık Akan’ın yeri aslında Şener Şen ile doldurulmaya çalışılmıştır. Şener Şen, serinin ilk iki filminde de bulunmasına rağmen serinin üçüncü filminde çok daha fazla öne çıkmıştır. Bu filmde Adile Naşit oyunculuğu ele alındığında, Hafize Anne’siz bir *Hababam Sınıfı* düşünülemez duruma gelmiş, seyircinin tuttuğu Hafize tiplerinin sınırları genişletilmeye çalışılmış, bir sahnede

Adile Naşit, yeni bir öğrenci Ahmet'e yapılan şaka için, tarih öğretmeni 'Sıfırcı Hafize' olmuştur. Bu kez Hafize karakteri döpiyes giymiş, saçlarını topuz yapmış, gözlüklerini burnuna indirmiş tipik bir öğretmendir. Adile Naşit, kılık kıyafeti, konuşması ve tavırlarıyla bu rolün de hakkını gayet başarıyla vermiştir. Öte yandan serinin tümü içinde *Hababam Sınıfı Uyanıyor* en didaktik olanıdır. Hayta askere gitmiştir; izin gününde asker kıyafetiyle okula gelir. Giderken asker selamı verir. Yine hep birlikte yüksek sesle Atatürk'ün Gençliğe Hitabesi'nin okunduğu sahne önemlidir. 'Hababam Sınıfı da olsak Gençliğe Hitabe'yi ezbere biliriz' mesajı verilir. Mahmut Hoca'nın sınıfa getirdiği yeni öğrenci Ahmet köyden gelmiştir, çok çalışkandır. Hababam Sınıfı, Ahmet'le epey uğraşır; zengin ve sorumsuz çocukların, hayatın zorlukları içinde yetişmiş yoksul fakat yetenekli bir öğrenciye karşı sınıfsal olarak küçümseyici, dışlayıcı davranışları görülür. Köy okuluna yardım gönderme sahnesinde, Hababam Sınıfı yardım kolilerinin içine aşağılayıcı şeyler, hatta müstehcan içerikli yayınlar koyar. Sonunda Ahmet mezun olup öğretmen çıkar, Hababam Sınıfı, Ahmet'e kendilerini affettirmek için köy okulunun tadilatında çalışır. Filmde, Cumhuriyet ideali olan aydınlanma fikri üzerinde durulur. Burada da adeta 'Köylü, milletin efendisidir' denir. Kısacası, *Hababam Sınıfı Uyanıyor*, seri içinde milliyetçi, muhafazakar ve ulusal değerlere en çok atıfta bulunan filmidir.

Serinin dördüncü filmi *Hababam Sınıfı Tatilde* 1978 yılında çekilir. İlk beşlide; Münir Özkul, Kemal Sunal, Adile Naşit, Şener Şen ve Ayşen Gruda bulunmaktadır. Adile Naşit biraz daha öne çıkarak 3. sırada yer bulmuştur. Halit Akçatepe kadrodan çıkmış, onun yerine Ayşen Gruda öne çıkarılmıştır. Genellikle 'erkek' filmleri olan *Hababam Sınıfı* serisine bu bölümde kadınlar girerek 'karma' bir hava yaratılmaya çalışılmış, film içeriğinde de okula kız öğrencilerin gelmesiyle yaşanan çekişmeler, karşılıklı şakalar vs. eklenerek yeni hikayeler kurulmuş, film yarısından itibaren izci kampı sahneleri ile sabit mekandan da çıkılarak belli bir rahatlama yakalanmaya çalışılmıştır. Filmin konusu ise şöyledir; Özel Çamlıca Lisesi'nin tüccar zihniyetli müdürü, Çamlıca Lisesi'ne kız öğrenci almaya karar verir. Okulun yeni öğrencileri olan bu kızlar da Hababam Sınıfı'na dahil olurlar. Sınıfta kızların olmasına alışık olmayan Hababam Sınıfı öğrencileri, önce yeni gelen kızlarla yakınlaşmaya çalışır, ancak bunun mümkün olmadığını anlayınca kızlarla rekabete girerler. Adile Naşit'in canlandırdığı



Hafize karakteri kızlarla erkeklerin çekişmesinde erkeklerden yana olan ‘erkek annesi’ pozisyonunda konumlandırılır. Kızlara karşı Hababam Sınıfı’nın erkek öğrencileriyle işbirliği yapar. Filmde kılık kıyafeti, bıkrıkları vs ile ‘solcu’lara benzeyen idealist edebiyat öğretmeni, Hababam Sınıfı tarafından kandırılarak Mahmut Hoca’yla karşı karşıya getirilir. Ancak sonunda genç öğretmen, Mahmut Hoca’yı ne kadar yanlış tanıdığını anlar. Bu arada okulun mülk sahibiyle sorun yaşanır ve okul boşaltılır. Hababam Sınıfı, okulun dört duvar olmadığını, eğitimin her yerde yapılabileceğini öğütleyen Mahmut Hoca’yı izleyerek, açık havaya derslik kurarak dersleri orada yapmaya başlar. Mahmut Hoca, eski öğrencisi olan okulun sahibiyle görüşerek bu duruma çözüm bulur ve mesele tatlıya bağlanır. Bu sahnelere Melih Kibar’ın *Hababam Sınıfı* için bestelediği müzikler yanında Edip Akbayram’ın sesinden ‘Aldırma Gönül’ şarkısı eşlik eder.

*Hababam Sınıfı Dokuz Doğuruyor* serinin beşinci filmi olarak yine 1978 yılında çekilir. Ana kadroda; Münir Özkul, Şener Şen, Adile Naşit, Perran Kutman, İlyas Salman ve Şevket Altuğ bulunmaktadır. Dikkat edilirse kadroda Kemal Sunal yer almamıştır. Bu önemli eksiklik, başka bir ‘halk komiği’ yaratılarak İlyas Salman’la kapatılmaya çalışılır. Arzu Film, Kemal Sunal yerine, yeni bir yıldız çıkararak yoluna devam eder. Bu filmde Şener Şen çok daha öne çıkarken, Adile Naşit 3. sıradaki yerini korur. Kemal Sunal’ın yarattığı boşluk, Şevket Altuğ, Perran Kutman ve İlyas Salman’la doldurulurken, Şener Şen-Perran Kutman üzerine, ayrı bir hikaye de kurulur. Bu filmde de kızlı erkekli Hababam Sınıfı, diğer serilerdeki haylazlıklarını sürdürmektedir. Sınıfa Doğulu bir aşiret reisinin oğlu olan Bilo (İlyas Salman) gelir ve kendini ağa ilan eder. Öğrenciler de onunla hem uğraşır, hem de ‘eğlenir’. Fakat Bilo biraz saf olduğu için bunun farkına varmaz. Okulun yeni asabi hocası Hürrem (Perran Kutman), tam bir erkek düşmanıdır. Sınıftaki Kıvırcık Ömer ve Ayşe adlı iki öğrenci arasında bir aşk başlar ve kız hamile kalır. Hababam Sınıfı, gebelik testini yaptırdıklarında kimya hocası, incelediği idrar örneğinin bu Hürrem Hoca’ya ait olduğunu düşünür. Hürrem ortalığı ayağa kaldırır. Film, iki öğrencinin aşkını merkeze alır. Hababam Sınıfı, önceleri bu aşkla alay etse de, sonradan çifte sahip çıkar. Bu masum aşk ilişkisinin sonunda, beklenmedik biçimde doğan bebek sorun olur. Hababam Sınıfı bebeğe sahip çıkar, kız öğrenciyi sene sonu müsamesesi sürerken gizlice

doğuturlar. Ancak Mahmut Hoca'ya yakalanırlar. Mahmut Hoca'nın, yardım bekleyen bir çocuğun yüz üstü bırakılmayacağı mesajıyla film biter.

Serinin son filmi *Hababam Sınıfı Güle Güle* ise 1981'de çekilir. Ana kadroda; İlyas Salman, Adile Naşit, Ayşen Gruda, M. Ali Erbil, Savaş Dinçel ve Şevket Altuğ bulunmaktadır. Filmde diğer beş filmin en önemli oyuncusu olan Münir Özkul'un yer almayışı, Adile Naşit'le dengelenmek istenmiş, Adile Naşit'e film hikayesi içinde daha fazla yer verilmiştir. Filmde Hababam'ın ana kadrosundan Münir Özkul, Kemal Sunal ve Şener Şen'in filmde yer almayışı, özellikle İlyas Salman ve Adile Naşit'le telafi edilir. Bu kez Adile Naşit'in kızı Ayşegül tiplemesi girmiştir filme. O da Hababam Sınıfı'nda okumaktadır, ancak annesinden utanmakta, kimliğini gizlemektedir. İlyas Salman'ın canlandırdığı Mehmet öğretmen de yoksulluktan geldiği için Hafize'nin kızını kendisiyle yüzleştirmeye çalışır. Ayşegül, yaşadığı sınıfsal çelişkiler ve arkadaşlarına özenmesi nedeniyle hırsızlık yapar. Sonunda kendi gerçeğinden utanmaması gerektiğini anlar. Olaylar bu şekilde gelişirken, ilk kez bu filmde Adile Naşit'in komik olmadığı, hüzünlü, dokunaklı sahneleri de başarıyla canlandırabildiği görülür. Bu filmde Adile Naşit'in ayrı bir hikaye ekseninde filme girmesi ve rolünün sınırlarının genişletilmesi önemlidir. Filmde edebiyat öğretmeni Mehmet ile Gamze arasında platanik aşk gelişir. Ancak Mehmet öğretmenliğin gerektirdiği sorumlulukla davranarak, sene sonunda başka bir okula tayinle gider. Filmde mehter takımı görüntüleri olduğu kadar, Cumhuriyet'in eşit vatandaş prensibiyle yetişmiş, köylü fakat okumuş bir kahraman da olan İlyas Salman'ın canlandırdığı edebiyat öğretmeni karakteri de bulunmaktadır. Filmde Cumhuriyet'in modernleşme fikri ve aydınlanmacı ideali adeta filmin subliminal mesajını oluşturmaktadır.

*Hababam Sınıfı* serisinin altı filmi genel olarak değerlendirildiğinde; Tarık Akan 2 filmde, Münir Özkul 5 filmde, Kemal Sunal 4 filmde, Halit Akçatepe 3 filmde, Şener Şen 3 filmde, İlyas Salman 2 filmde yer almış, Adile Naşit ise serinin 6 filminde de oynamıştır. Mahmut Hoca'sız (Münir Özkul) bir *Hababam* çekilebilmiş, ancak Adile Naşit'siz hiçbir *Hababam Sınıfı* çekilememiştir. Serinin ana kadrosunda 6 filmin hepsinde oynayan tek oyuncu olmasının temel sebebi; *Hababam Sınıfı* filmlerinde Adile Naşit oyunculuğunun temel yapıtaşını konumundaki karakterlerden biri olmasıdır.

Arzu Film'e ait Adile Naşit'in rol aldığı çeşitli filmler kısaca değerlendirildiğinde;

1971 yılında çekilen *Beyoğlu Güzeli* filmini Ertem Eğilmez'in yönetmiş, senaryosunu Sadık Şendil yazmıştır. Filmin başrollerinde Tarık Akan ve Hülya Koçyiğit oynamaktadır. Film, çadır tiyatrosunda ailesiyle birlikte çalışan Alev'in, tıp öğrencisi Ferit'e aşık olması ve ondan gerçek işini saklamasıyla ilerler. Filmde Adile Naşit madam rolünü canlandırırken, Münir Özkul Alev'in babası Apdi'yi canlandırmakta, Mürvet Sim ve Halit Akçatepe de rol almaktadır. Adile Naşit, Madam rolünde Ermeni şivesiyle kırık bir Türkçe konuşmakta Ferit'in ev sahibi iki kız kardeşten birini canlandırmaktadır.

1972 yılı yapımlarından olan ve yönetmenliğini Ertem Eğilmez'in yaptığı *Sev Kardeşim* adlı filmde; önce bir iddiayla başlayıp, sonrasında birbirine aşık olan iki gencin masalını anlatılır. Zengin bir fabrikatörün oğlu olan Ferit (Tarık Akan), Hülya Koçyiğit tarafından canlandırılan fabrika işçisi kız tarafından oyuna getirilir. Arkadaşlarıyla iddiaya giren genç kız fabrikatörün oğlunu kendine aşık edebilirse bu iddiayı kazanacaktır. Ancak sonunda Ferit'e karşı bir şeyler hissetmeye başlayacak, kızın ailesinin maddi durumu sorun olacaktır. Adile Naşit bu filmde kulakları duymayan Mesude karakterini canlandırır. Aile üyelerinden biri kekeme, biri kör, biri sağır, biri deli, biri de sarhoştur. Filmde Mesude'nin kulaklarının duymamasından kaynaklı yanlış anladığı şeyler üzerinden espriler üretilir. *Sev Kardeşim* filminde Adile Naşit'in bu kez de sağır birini canlandığı görülür.

1974 yılında çekilen ve Ertem Eğilmez'in yönettiği, senaryosunu Sadık Şendil'in yazdığı *Salak Milyoner*'de Adile Naşit, Münir Özkul'un (Mehmet Çavuş) karısı Mesude karakterini canlandırmaktadır. Mesude, kafayı defineye takmış, evde hazine olduğunu sanan hafiften deli bir kadındır. Kocası dahil, kimse inanmaz fakat define gerçekten de evin altında çıkar. *Salak Milyoner*, Adile Naşit'in anne rolü dışında deli, evde kalmış 'kız kurusu', dul ya da marjinal başka bir karakteri canlandığı filmlerden biridir.

*Ah Nerede*, 1975 yılında Orhan Aksoy'un yönettiği ve senaryosunu Sadık Şendil'in yazdığı bir filmidir. Başrolleri Tarık Akan ve Gülşen Bubikoğlu oynamaktadır. Filmde Hulusi Kentmen, Halit Akçatepe, Gazanfer Özcan gibi isimler rol almıştır. Adile Naşit bu filmde hafif meşret bir kadın karakteridir. Abisi çok ciddi baskı yaptığından dışarı çıkamamakta, bu nedenle balkondan gördüğü işportacılara, sokak satıcılarına vs aşık olmaktadır. Kısmetini beklemekten yorulmuştur. Filmde Tarık Akan'a (Ferit) aşık olan, onun kendisiyle evleneceğini düşünen Huriye karakterini canlandırır. Huriye, evde kalmış yaşı geçkin bir kız kurusudur. Abisinin baskısı altında evde kapalıdır, balkona çıkması bile yasaktır; mahallede işportacılar, çıraklarla bakışmakta, çapkınlık yapmaktadır. Ferit'in aldattığı sevgilileri birleşerek Ferit'ten intikam almak için tuzak kurarak onu, Huriye'nin abisinin korkusuyla Huriye'yle evlenmek zorunda bırakırlar. Son anda Ferit'i, ailesi 'kurtarır'. Bu filmde daha genç, alımlı bir görüntü çizilir. Adile Naşit'i, Huriye karakterinde tülbentesiz ya da başörtüsüz görürüz. Saçları kısa, açık kızıla boyalı, dar bluz ve etekli, tırnakları kırmızı ojeli, makyajlı, 'genç' ve kadınsı bir görüntüsü vardır. Hafif meşrep ve tatlı Huriye karakterini başarıyla oynar. Diğer filmlerde olduğu gibi komik, marjinal bir karakteri canlandırmaktadır.

1978 yılında Orhan Aksoy'ın yönetmenliğini üstlendiği ve senaryosunu Sadık Şendil'in yazdığı *Neşeli Günler*'de ise Adile Naşit, turşuculuk yapan Saadet Hanım'ı canlandırır. Münir Özkul'un canlandığı Kazım Efendi'yle yıllar önce basit bir 'turşu' tartışması yüzünden boşanmışlar, iki farklı turşucu dükkanı açmışlardır. Adile Naşit, bu filmde çocukları için yaşayan fedakâr ama başı dik anneyi temsil etmekte, tıpkı Kazım Efendi gibi inatçı bir karakteri canlandırmaktadır. Kılık kıyafeti, canlandığı anne rolünün gerektirdiği davranışlarla, diğer filmlerinden de seyircinin aşına olduğu ve sevdiği Adile Naşit'tir. Filmin 53. dk'sından itibaren çekilen planlarda Adile Naşit'in dekolte, şık bir abiye kıyafet giydiği görülür. Bu sahneler onun bilinen tülbentli, anne rollerinden farklı bir görüntü çizmektedir ve Adile Naşit'e sinemada daha karakteristik ve ruhsal derinliği olan roller verilseydi, ortaya nasıl bir performans çıkabileceğine dair ipuçları verir.

1978 yılında çekilen bir başka film olan *Sultan*'da ise (Kartal Tibet) Adile Naşit, mahallenin ebesi Hatice rolünü canlandırır. Filmde Türkan Şoray ve Bulut Aras

başrollerdedir. Mahalle dokusunun oldukça iyi verildiği filmde, Adile Naşit mahalleden bir figürü canlandırmakta, Türkan Şoray'ın dostu, akıl hocası ve mahallenin sevilen 'ablası' şeklinde konumlanmaktadır.

1986 yılında çekilen ve Ertem Eğilmez'in senaryosunu yazıp yönettiği *Milyarder* adlı film, Eğilmez'in artık olgunluk dönemi filmlerinden biridir. Şener Şen de Body Ekrem gibi karikatürize edilmiş komik rollerden çıkıp, oyunculuğunun sonraki dönemlerinde örneklerine sıklıkla rastlanacak olan karakter derinliği olan bir istasyon şefini canlandırmıştır. Senaryoda başkarakterin iç dünyası, çelişkileri ve ruhsal durumu oldukça başarıyla işlenmiş, tren istasyonu, taşra, küçük dünyalar arasındaki bağlantı başarıyla kurulmuştur. Ancak bu filmde Adile Naşit'in küçük bir rolle yer aldığı ve konuşamayan, kımıldayamayan, sürekli yatakta görünen bir felçli karakteri canlandığı görülür. Naşit'in iki planlık sahneleri vardır. Filmde bu kadar sınırlı bir şekilde yer almış olmasının hastalığıyla bağlantısı olabilir. Çünkü Çeliker'in verdiği bilgilere göre; 1987 yılında bağırsak kanserinden yaşamını yitiren Adile Naşit'e teşhis 1986 yılında, *Annem / Bırakmam Seni* adlı son filminin çekimleri sırasında konulmuştur (Çeliker, 2016, Par.10).

1987 yılında çekilen, yönetmenliğini Temel Gürsu'nun yaptığı ve senaryosu Arda Uskan'a ait olan *Annem / Bırakmam Seni* adlı film Adile Naşit'in son filmidir. Filmin başrolünde Küçük Ceylan vardır, müzikler arabesktir. Adile Naşit'in önemli bir yer tuttuğu bu filmin sonlarında Adile Naşit rol gereği ölür. Diğer filmlerinde yaşanmayan bu 'rol icabı' ölüm, ne yazık ki aynı yıl gerçek olacak, Adile Naşit 1987 yılında aramızdan ayrılacaktır.

Adile Naşit, Arzu Film bünyesinde yapılan diğer filmlerden bazıları değerlendirildiğinde; *Mavi Boncuk*'ta (1974) Emel Sayın'ın kaçırıldığı evin sahibini, *Bizim Aile*'de (1975) üç çocuk annesi dul Melek Hanım'ı, *Aile Şerefi*'nde (1976) Münir Özkul'un eşi Emine'yi, *Süt Kardeşler*'de (1976) konağın sahibi Melek Hanım'ı, *Tosun Paşa*'da (1976) Telliogulları ailesinden Adile Hanım'ı, *Gülen Gözler*'de (1977) Yaşar Usta'nın eşi Nezaket Hanım'ı, *Kibar Feyzo*'da (1978) Kibar Feyzo'nun annesini, *Davaro*'da (1981) Hamo Ana'yı canlandırmıştır. Görüldüğü gibi bu filmlerde eş, anne, dul, ev sahibi gibi tiplerini oynamış, özellikle bu yıllarda bu rollerin dışına çıkması

mümkün olmamıştır. Kaldı ki sözü edilen filmlerin ezici çoğunluğunun senaryosu Sadık Şendil'dir; yönetmen koltuğunda ise Ertem Eğilmez bulunmakta, yönetmen değilse de yapımcı olarak filmde yer almaktadır. Bu ekibin Adile Naşit'i uygun gördüğü roller ise, seyircinin tuttuğu, benimsediği rollerdir. Bu noktada seyirci beğenisi riske edilmek istenmediği için Adile Naşit'e farklı bir rol de verilmemiş ya da verilememiştir. Arzu Film, Adile Naşit imgesini öyle kalın ve belirgin çizgilerle oturtmuştur ki, 1970 ve 1980'li yıllarda Arzu Film dışındaki film şirketlerinin yapımcılığını üstlendiği filmlerde de aslında durum pek değişmemiştir.

1975 yılında çekilen *İşte Hayat* filmi Adile Naşit'i En İyi Kadın Oyuncu ödülüne taşıdığından, belki üzerinde daha ayrıntılı durmak gerekir. Filmin yönetmenliğini Atıf Yılmaz üstlenmiş, senaryosunu Umur Bugay yazmış, yapımcılığını Selim Soydan yapmıştır. Gülşah Film yapımı olan bu filmde başrolleri Hülya Koçyiğit ve Uğur Dündar oynarken, Adile Naşit Hülya Koçyiğit'in (Ayşe) annesi Makbule rolündedir. Filmde, ünlü olmak isteyen bir kızla kaçırdığı televizyoncunun aşk öyküsü anlatılmaktadır. Ayşe oyuncu olmak isteyen yoksul bir kızdır. Annesi Makbule ile bir plan yapıp televizyoncu Uğur Dündar'ı kaçırmaya karar verirler. Amaçları Uğur'un Ayşe'yi bir filmde oynatmasını sağlamaktır. Bu nedenle Ayşe ile uygunsuz fotoğraflarını çekerek Uğur'u tehdit ederler. Fotoğrafçı, Makbule'nin çektiği filmlerden Uğur'u tanıyınca polisler onu bulur. Film, döneminin gerçeklerine vurgu yapan bir toplu grev gösterisi sahnesiyle açılır. Pankartlar vs. dönemin sloganları ile doludur; insanlar "Faşistlere hincımız var, devrimciler safa gelsin" şarkısını hep birlikte söylerler. Bu ilk plan bile kendi başına filmin bir sözünün olduğunu anlatır. Takip eden planlarda sınıf çelişkilerini ortaya koyan görüntüler vardır; bir yanda hayatın sefasını süren zengin kesim, diğer tarafta işçiler, hamallar, emekçiler, köylüler görülür. Hemen ardından din simsarı cenaze kaldırıncıları ile gazeteci Uğur Dündar'ın röportajı vardır; sermayedar sınıfları din adına kollamanın ticari savunusunu yapan adamın konuşmaları sürerken, arkada sömürü düzeniyle ilgili pankartlar görünür. Adeta mevcut durumun, halkın sömürüye boyun eğmesinin nedenleri olarak kadercilik, inanç tacirleri ve cahillik işaret edilir. Sonra hikaye ilerler. Adile Naşit'in saf bir karakteri oynamadığı nadir filmlerden biridir. *İşte Hayat*'ta Adile Naşit, canlandırmış olduğu çoğu tipten aksine bu filmde oldukça zeki, uyanık ve kendi çıkarları gereği pragmatist davranabilen, hırslı ve üç

kağıtçı bir karakteri canlandırmıştır. Kızının istikbali ve sınıf atlamak uğruna Uğur DüNDAR'ı kaçıran, kocasına yalan söyleyen, komşuları idare eden, kızını kameralar karşısında oynayarak ünlü olmaya zorlayan, şantaj yapan, tehdit eden ama sevimli bir karakterdir. Kendisine bu filmde de yine bir anne rolü verilmiş, ancak belki de yönetmen Atıf Yılmaz'ın tasarrufuyla seyircinin alıştığı rol kalıbının dışına çıkabilme fırsatı yakalamıştır. En İyi Kadın Oyuncu ödülünün filmin başrol oyuncusu Hülya Koçyiğit yerine Adile Naşit'e verilmesi hem Naşit'in oyunculuğu, hem de film öyküsünde aslında başrol oyuncusundan daha stratejik bir yer işgal etmesinden kaynaklı olabilir. Hülya Koçyiğit, hem oyunculukta, hem de hikayedeki yeri itibarıyla ilginç bir şekilde pasif konumdadır. Adile Naşit'in bu filmde, oyunculuk yönünden olduğu kadar, film öyküsünde yer verilen konum açısından da baskın karakter ve pozisyonda olduğu görülür. Pasif ya da başka ana rolleri tamamlayıcı roller dışında farklı roller verildiğinde, Naşit oyunculuğu Altın Portakal'a kadar gidebilmiş, ancak 57 yıllık yaşamı daha fazlasına müsaade etmemiştir.

Yine 1975 yılında çekilen *Bitirimler Sınıfı* filminin yönetmenliğini Ülkü Erakalın yapmıştır, yapımcı şirket Sezer Film'dir. Başrolde Sezercik vardır. Dönemin çocuk filmleri furyasından biridir. Filmde, Sezer ve arkadaşlarının maceraları anlatılır. Sezer, okulun en yaramaz öğrencisidir. Okul müdürünü ve öğretmenlerini, yaptıkları yaramazlıklarla çileden çıkarır. Müzik öğretmeni Cevriye (Ayşen Gruda), Sezer'in yaramazlıklarına daha fazla dayanamaz ve psikolojik sorunlar yaşar. Cevriye'nin yerine gelen öğretmen Selma (Perihan Savaş), Sezer'in yaptıklarına karşı kayıtsız kalmaz. İlk zamanlarda öğrencilere karşı çok katı ve disiplinli olan Selma, kısa sürede onlarla kaynaşacaktır. Adile Naşit, filmde okulun hademesi Zehra'yı canlandırır. Kılık kıyafetinin Hababam Sınıfı'ndaki Hafize karakterine yakın olduğu (aynı gri önlük) görülür, ancak *Bitirimler Sınıfı*'ndaki Zehra, çok daha gerçek bir tiptir; Hafize kadar karikatürize edilmiş değildir. *Hababam Sınıfı*'nda Hafize karakteri çok daha sınırlı planlarda yer alırken, *Bitirimler Sınıfı*'nda Adile Naşit ön planda yer alır. Bu filmde de çocukları çok seven, yalnız, her şeyini çocuklara adanmış, duygusal, neşeli, enerjik, gerektiğinde 'bitirimler'in işbirlikçisi, sürekli onları koruyup gözetken bir karakteri canlandırır.

*Buyurun Cümbüşe* adlı film ise 1982 yılında Objektif Film adına Yavuz Yalınkılıç tarafından çekilmiştir. Mahallenin dürüst ve onurlu insanlarının kabadayılara karşı mücadelesini anlatan filmde Münir Özkul'un komşusu Adile Naşit, Pakize karakterini ilk defa dublajlı olarak canlandırmıştır. Pakize mahallede emekçi, fedakar, neşeli, iyiliksever ve dünyası tertemiz bir kadındır. Kızıyla birlikte yaşamaktadır, kızı küçükken kocasını kaybetmiş bir duldur. Çalışmakta ve kızına bakmaktadır. Ancak neşesi, yüzünden gülümsemesi eksik değildir; çalışmaya, yemek yapmaya, ev işine, her işe yetişmektedir. Hareketli, sevecen, mahallenin önemli figürlerinden biri olarak ön plandadır.

*Kocanın Nişanlısı* adlı video filmi ise 1986 yılında Sistem Film tarafından çekilmiş, yönetmenliğini Semih Evin yapmış, senaryosunu Sadık Şendil yazmıştır. Filmde Adile Naşit çapkın ve yaşlı bir kocanın önce sabırlı, cefakar, sonradan intikam almayı kafasına koyan ve kazara hapse girdiğinde değişim geçiren eşini canlandırmaktadır. Adile Naşit, bu filmde, önceleri mazbut ev kadınıyken, hapse düşmesiyle birlikte sokak ağzıyla konuşan, hapishane jargonuna hakim bir kadına dönüşmüş, bu değişimi de gayet başarılı şekilde verebilmiştir. Hapis sürecinden önce çapkın kocasının ufak tefek kaçamaklarına sabır gösteren, ses çıkarmayan, ev içindeki işlerini yapmaya devam eden karakter, filmde aynı zamanda anlatıcı konumundadır. Olayları onun ağzından dinleriz. Çocuğundan söz eder gibi hoşgörülle söz ettiği, sanki çocuğunun 'yaramazlık'larını anlattığı kocası, sonunda bir gün bardağı taşıır. Yine de etkin bir tavır koymayan kadın karakter bir yanlışlık sonucu hapse düşünce, orada edindiği dostlarıyla kocasına karşı bir intikam planı yapar. Hoşgörülü 'hanım teyze', hem konuşma, hem davranış tarzı, hem de kılık kıyafeti itibariyle değişmiştir.

Arzu Film ve diğer bazı film şirketlerinin yapımcılığın üstlendiği, Adile Naşit'in rol aldığı pek çok film incelendiğinde, Adile Naşit'in ne yazık ki potansiyelini açığa çıkartma, yeteneğini farklı rollerde de gösterebilme olanağı bulamadığı görülmektedir. Bu filmlerde Adile Naşit'in anne, eş, ev sahibi, komşu gibi yan rolleri canlandırdığı, daha aykırı durumlarda ise deli, evde kalmış kız kurusu, dul ya da Madam gibi tiplerini oynadığı sonucu ortaya çıkmıştır. Bu durum, çalışmanın ilgili başlıklarında değerlendirilen ve özellikle Yeşilçam'da temsilini bulan kalıp tiplerine





seyircideki karşılığını gösteren tutumuyla, endüstrinin yıldızı değil ama anti-yıldız olmayı başarmıştır.

Bir Anadolu deyişi olan, ‘Olduğun gibi görün, görüldüğün gibi ol’ ilkesini oyunculukta sergilemek zor da olsa, Adile Naşit başkalarını kendisi gibi oynayarak yani rollerini içselleştirerek, sahnede ve beyazperdede ‘olduğu gibi’ oynamıştır. Adile Naşit, her zaman çok ve kalabalıktır. Yakın dostu Müjde Ar’ın, Adile Naşit’in vefatının ardından söylediği şu sözler anlamlıdır: “Anam, arkadaşım, sırdaşım, çocuğumdu. Bünyesinde bu kadar çok kişiliği barındıran, başka bir insan tanımadım. İnsanları delicesine severdi. Zaten yaşama karşı tek tutkusu, insan sevgisiydi” (Ar, 1987, s.11). Oynadığı, kendisi midir rolü müdür anlaşılmadığı gibi, hüznü, neşesi, telaşı, arayışı, işi, eksiği hiç bitmez. Babası Naşit Bey ve annesi Amelya Hanım gibi her daim yetişilecek bir yer, her daim kapatılacak bir eksik, geliştirilecek bir yetmezlik vardır. Son nefese kadar seyirci karşısında heyecandan titreyen, kendisini yetersiz gören, seyircinin yüreğinde devleştiğini göremeyecek kadar mahcubiyet ve mütevazılık taşıyan ‘büyük’ oyunculardır onlar. Seyirciyi küçük görmezler; seyirci öğretmendir, ustadır, annedir, babadır, yaşama sebebi ve varlık nedenidir.

Adile Naşit, ‘endüstriyel ve magazin el anlamda neden bir ‘yıldız’ ol(a)mamıştır’ sorusunun, onun hayatında belirgin çizgilere yaslanan önemli nedenleri bulunmaktadır. Bu nedenler, adeta birer sacayağı gibi, Adile Naşit’in kişiliğinin temel direklerini/özelliklerini oluşturur. Aynı zamanda Adile Naşit’e halkın bahsettiği, bizim ‘anti-yıldız’ olarak tanımladığımız özellikleri de anlatır. Anti-yıldız tanımlaması, kabul edilmiş ölçütlerin dışında var olmak, sistem dışı olmasa da, gri bölgede durmak, alternatif yaşamak ve yaratmak, ‘başka’ olmaktır. İyi ya da kötü olmak değil, tüm çıplaklığıyla, gücüyle insan olmaya, insanla arasında mesafe bırakmayan sanatçı olmaya doğru ilerlemektir.

Adile Naşit’in, endüstriyel yıldız konumunun dışında bir ‘yıldız’, yani anti-yıldız konumunu oluşturan özelliklere ve dolayısıyla Adile Naşit’in kişiliğini oluşturan sacayaklarına yakından bakarak irdelemek konuyu daha anlaşılır kılacaktır.

#### **4.5.1.Çarpık Bacakların ve Bücür Boyunla Asla**

Jarvie (1970, s.146), yıldız açısından önemli kriterler olarak yeteneğin yanında fotojenik görünümü, etkileyici bir sesi ve duruşu, cinsel çekiciliği, kamera önünde rahat olmayı, oyunculuk yapabilmeyi, büyüleyici ve etkili bir kişiliği sıralamaktadır. Dyer (1986, s.15) da yıldızın dış görünümünün önemi üzerinde durur. Dyer'a göre, yıldız toplum üzerindeki gücünü fiziksel albenisinden, çekici tavırlarından, toplumsal ve kültürel olarak tanımlanmış güzellik ya da yakışıklılık kalıplarına uygunluğundan almaktadır. Yüksel'e göre ise; toplumun beklentilerine fiziksel görünüm ve albeni açısından uygunluk, biçem kavramını gördüğünden daha önemli kılmaktadır. Tüm bu nitelikler yıldızı üstün kılmaktadır. Kültürün bu tür kalıplarına değer veren geniş kitleler için böylesi bir üstünlük ise beraberinde izleyici kitlenin teslimiyetini getirmektedir. İzleyici kitle duygusal bir yakınlık duyarak, taklit ederek yıldızın takipçiliğini üstlenir (Yüksel, 2000, s.65). Popüler kültür endüstrisine göre yıldız, karizmaya, üstün niteliklere, cinsel çekicilik, fiziksel güzellik gibi niteliklerden en az birine sahip olmak zorundadır. Herhangi bir sanatsal yetenek her zaman şart değildir. Bir sanatsal yeteneğe sahip olmak ise, her zaman yıldız olmak sonucunu doğurmaz.

Adile Naşit, bir kadın yıldızda piyasanın olmazsa olmaz kabul ettiği fiziksel özelliklerden, cinsel çekicilikten ve güzellik ölçütlerinden çok uzaktı. Uzun bacaklara, uzun bir boya, bronz ya da beyaz bir tene, sarı saçlara, renkli gözlere, ince bele, kısacası muhteşem bir fiziğe sahip değildi. Kısacık boylu, genellikle kilolu, göbekliydi, renkli gözleri de yoktu. Çizilmiş gibi incecik kaşları vardı. Görünüşü, bir kadın yıldızla taban tabana ters sayılabilirdi. Ancak O, sahnede kadınlığıyla değil, oyunculuğuyla ve sanatıyla var oldu. Seyirci onu bir arzu nesnesi ya da cinsel obje olarak görmedi, ama oyunculuğu karşısında büyüldü.

Çocukluğunda, abisi Selim'in yoğun ısrarları sonunda anneleri Amelya Hanım iki çocuğunu alıp Muammer Karaca'nın karşısına dikildiğinde, Muammer Karaca, babalarının hatırası nedeniyle çocuklara olumlu yaklaştı, ancak bir başka oyuncu Adile'nin moralini bozdu. Dönemin yıldızlarından Şevkiye May<sup>52</sup> kuliste Adile'ye; 'Ben senin ablan sayılıyım Adileciğim. Sana bir nasihat. Bu çarpık bacakların ve bücür

---

<sup>52</sup>Şevkiye May, tiyatro, operet ve sinema oyuncusudur. Cumhuriyet döneminde sahneye çıkan ilk kadın sanatçılardandır. Komik Şevki Bey'le kantocu Mari Ferah Hanım'ın kızıdır. (Şevkiye May hayat hikayesini Füsün Erbulak'tan dinlemek için bkz. <https://www.birgun.net/haber-detay/sevkiye-may-155594.html>).

boyunla tiyatrodaki başarıyla olamazsın. Yol yakinken dön,' demiştir. Şevkiye May kısa zaman sonra Adile Naşit'in *Fuar Yıldızı* oyunundaki muhteşem Düttürü Leyla tiplemesini görecektir ve ondan bu sözleri için gelip özür dileyecektir (Başaran, 2005).

Sinema oyunculuğu konusunda da benzer bir tepkiyi, ilk eşi Ziya Keskiner'den alacaktır. Kendisi şöyle anlatır: "Tiyatro yaptığım o gençlik yıllarımda, sinemaya çok büyük bir tutkum vardı, o zamanlarda da çok severdim sinemayı. Ama rahmetli Ziya Bey, 'Hiç heveslenme, bu boyun posun ve tipinle senin sinema şansın yok,' derdi her zaman" (Naşit, 1987, Par.8).

Kadını kuşatan 'güzellik' ölçütleri, popüler sinemada yıldız olmanın temel şartıdır. Kadın, hayatın her alanında olduğu gibi, sahnede veya beyaz perde de arzu edilmek, çekici olmak, cinselliğiyle ve kadınlığıyla var olmak zorundadır. Kadını kuşatan bu ölçütler, tarih boyunca onu bedenine, doğal, doğuştan gelen 'kendilik' haline yabancılaştırmıştır. Kadınların bu uğurda yaşadığı zorluk ve acılar, psikolojik şartlanmanın yarattığı özgüven yitimine bağlı olarak öz saygıdaki aşınma ve kendisiyle barışık olamama halinin uzun bir tarihi vardır. Kapitalist sistemin emek sömürsünün yanında kadınların da yazısız cinsel sömürü tarihleri vardır. Toplumların modernliğe evrilmesi ile birlikte kadın bedeni ve cinselliği üzerindeki tahakkümün yok olmadığı, aksine modern tüketim toplumunda kadın üzerinde yeni tahakkümlerin kurulduğu tezi ileri sürülmektedir. Geleneksel toplumlarda özellikle ataerkil yapı ve "namus" etrafında ikincil kılınan kadın kimliğinin, modern toplumda kapitalist tüketimci piyasanın gerekleri çerçevesinde hedonistik ve imajsal göstergeler üzerinden yeniden sorunsallaştırıldığı belirtilmektedir. Bu çerçevede, modern bilinç ve kültürün gelişmesiyle birlikte kadının görünürlük, inisiyatif alma ve özgürlük konumunda kaydedilen olumlu gelişmelere rağmen, kapitalist tüketim toplumunda kadın bedeninin veya cinselliğinin sunulma biçiminin ironik bir biçimde kadını "değersizleştirme" yönünde ilerlediği, "cinsel objeye" indirgenerek "kadını tüketme" şeklinde gerçekleştiği yönünde görüşler vardır (Bilgin, 2016, s.219). Erkeklerin 'zorunda' olmadıkları –çünkü onlar kadını esasen güç ve iktidarla elde etmişlerdir- pek çok şey, kadınlar için yaşam tarzı ve amacı haline gelmiştir. Makyaj, topuklu ayakkabılar, diyet programları, aç kalmalar, estetik operasyonlar, sutyenler, daha geriye gidildiğinde korseler, jartiyerler,

boyunlara takılan halkalar, kulakların delinmesi vs... Kültür haline gelmiş ve ‘kadınlık’ olarak inşa edilerek tarihsel süreç içinde meŐrulaŐmıŐ bütün bu durumlar, sahne sanatçısı söz konusu olduğunda daha da billurlaŐarak dayatma haline gelmekte, sanatçı da bu durumdan etkilenmektedir. Tüketim kültürünün karton bebeklerine her geçen gün yenisi eklenmekte, ‘t ketlenen’ler ise bir kenara atılıp hızla unutulmaktadır.

*Adile Naşit (1980, s.22-23), Ses Dergisi ile yaptĐĐ bir röportajda açık yüreklilikle kendini ve duygularını ortaya koymuş, dayatılan kadınlık imajı karşısında yaŐadĐĐ ruhsal sıkıntıyı Şöyle ifade etmiştir:*

*Hiçbir zaman kendimden memnun olmamıŐımdır. Giydiklerimin bana yakıŐmadĐĐnı düŐünürüm. Makyaj yaparım, örneğin bir filmin galasına gitmek için, “Aman ne olmuŐsun böyle” desinler, gözlerim dolar koşar banyoya yıkarım suratımı. (...) Giydiklerimi hiç yakıŐtırmam kendime dedim. Her zamankinden biraz daha Şık giyinsem “Aman ne güzel olmuŐsunuz Adile abla...” desinler mahvolurum. ‘Őste bana acıyorlar, onun için iltifat ediyorlar.’ diye. Son zamanlarda denize giremez oldum, dehŐetli utanıyorum. Bu son yolculukta ya bir, ya da iki defa denize girdim. Hiç kimsenin ısrarı beni kandıramadı. Etrafımda benim yaŐımdaki kadınlar örtüler içinde oturup beni seyrettikçe, iyice kötü oluyorum, Hepten vazgeçiyorum. AŐaĐılık kompleksi bunlar tabii ki.*

Aslında bunların ‘aŐaĐılık kompleksi’ olup olmadĐĐ tartışmalıdır. Mevcut ‘kadın yıldız’ ve hatta ‘kadınlık’ kalıpları karşısında her doğal insanın yaŐadĐĐ çeliŐki, sıkıŐma ya da ‘onlar gibi olmama’nın farkındalığıdır.  nk  muhtemelen Adile Naşit de bilmektedir ki; sinema sektöründe kabul görmüş yıldız, Greta Garbo’dur, Marilyn Monroe’dur, Türkan Şoray ve daha niceleridir. Adile Naşit’in görünüŐ veya davranış modeli olarak onlar gibi olma Şansı yoktur. Kaldı ki onlar gibi var olmamış, yaşamının merkezine farklı Şeyleri koymuştur. Böyle olduğu içindir ki, Adile Naşit kuşaklar boyu sürmüş bir geleneğin temsilcisi olarak sahnede ve beyaz perdede devleşmiş bir sanatçı bile olsa, söz konusu piyasa içinde yan rollerin, yardımcı rollerin oyuncusu olabilir. Adile Naşit, sanatını her Şeyi sayarak ve ömrünü tiyatro ve sinemaya adayarak, işte bu gerçeği yıkmıştır. Hem toplumun, hem sektörün, hem de kendisinin kalıplarını alt üst etmiştir. Hem komedyen, hem karakter oyuncusu, hem güldüren, hem ağlatan, daha da önemlisi güldürürken ağlatan, ağlarken güldüren olma haliyle ‘yıldız’laŐmıŐtur.

#### **4.5.2.Hiç Başrol Oynamamış ‘Yıldız’**

Adile Naşit, yıldızlar ve idoller yaratan sinema dünyasına çekirdekten bir sanatçı, aileden ‘sahne yıldızı’ olarak girmiş, sahnede ve beyazperdede hangi rolü oynarsa oynasın devleşmiş ve seyircinin kalbinde taht kurmuştur. Dönemin çoğu yıldızının aksine, kurgusal olarak tasarlanmış bir imaj değil çekirdekten tiyatrocudur, sahne tutkunu bir sanatçıdır. Dergilerin güzellik yarışmalarında keşfedilmemiş, magazin basını sayesinde parlatılmamış, ününü oyunculuğu sayesinde kazanmıştır. *Hababam Sınıfı*’nın yufka yürekli hademesi Hafize, *Gülen Gözler*’de Münir Özkul’un tonton eşi Nezaket Hanım’ı, *Neşeli Günler*’in turşucu annesi, inatçı Saadet Hanım’ı, *Uykudan Önce* isimli televizyon programının Adile Teyze’si... Sinemada oynadığı rollerin hemen hemen tümü yan karakterlerdir, hiçbirinin başrol olduğu söylenemez. Ancak oynadığı her rolde en az başrol oyuncularına kadar –*İşte Hayat, Gülen Gözler, Neşeli Günler, Aile Şerefi* kimi filmlerde başrol oyuncularından daha fazla- ilgi çekmiş ve hatırdaki kalmıştır. Başoyuncu olmadığı halde, her rolü sınırsız bir enerji ve yetenekle canlandırabilme özelliği de Naşit’i pek çok ünlü ‘yıldız’dan farklı kılar.

*Bu konuda, yine İleri’nin (1987, s.5) anlatımları dikkat çekicidir.*

*Adile Naşit’ten gördüğüm son filmin adı yanılmıyorsa Hayroş’tu (1986). Ülkü Erakalın’ın yönettiği yapım, dar bir bütçenin olanaklarıyla çevrilmişti. Adile Hanım çirkin, yaşı geçkin bir kızı oynuyordu. Oyunculunun, yeteneğinin sınırsızlığı konusunda fikir edinmek isteyenler, bu filmi mutlaka seyretmeliler. Bizim sinemamızda “sevginin emek” olduğu pek çok kez söylenegelmiştir. Adile Naşit’se böyle bir şeyi söylemiyor, ama bir buçuk saat boyunca usul usul onaylatıyordu. Daha da ilginç, milyonlarca kişinin sevip saydığı oyuncu Adile Naşit, sanatın yeni yetmesi gibi alçakgönüllü, heyecanlı bir kimlikti. Hayroş’taki kompozisyonuna nasıl hayranlık duyduğunuzu söylediğinizde, bir çocuk gibi yüzü kızarıyordu...*

Aslında Adile Naşit, sadece kendi rolünü değil, başrol oyuncularının rollerine de oldukça hakimdir. Büyük küçük demeden her role hakkını veren sanatçının bu tutumu, oyunun/filmin bütününden kendini sorumlu görmesiyle ilgili olabilir ancak.

*Dündar (TRT, 1984), TRT’de yayınlanan İşte Hayatınız adlı programda Adile Naşit’in ilgili hayat kesitini şöyle anlatacaktır:*

*1954 yılında Karaca tiyatrosunda başrol oynayan kadın sanatçı ortadan kaybolunca, yerine başrolü oynamak üzere bulunan Gülriz Sururi’ye rolünü bir gecede sabaha kadar çalıştırıp*

*ezberletecek kadar 'başrol'lere de hakimdi aslında. Adile Naşit, piyesin yazılı hali olmadığı halde tüm metni ve rolleri ezberlemişti. Sururi, "teyp gibi rolümü geçti" diyecektir. Yine Ertem Eğilmez yıllar sonra verdiği bir demeçte, "Bugüne kadar Adile hanımın oyunculuk yeteneğinin ancak yüzde yirmisini kullanabildik. Eğer onu daha iyi değerlendirebilmiş olsaydık, sanırım seyircileri yerlerinden kaldırarak sahneye kadar koştururdu," demiştir.*

Adile Naşit, 1976'da senaryosunu Umur Bugay'ın yazıp yönetmenliğini Atıf Yılmaz'ın üstlendiği *İşte Hayat* adlı filmdeki rolüyle, 13. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde "En İyi Kadın Oyuncu" ödülünü kazanır. Bu, Türk sinemasında, 'star' olmayan bir oyuncunun kazandığı önemli bir ödüldür.<sup>53</sup> Festivalde yapımcılığını Selim Soydan'ın yaptığı *İşte Hayat* filmi, En İyi Senaryo ödülünü de almıştır. Festivalin ödül jürisinde; Alim Şerif Onaran, Atilla Dorsay, Kami Suveren, Ahmet Gönen, Suna Kan, Nuri Dağtekin, Mehmet Küçükince ve Özer Kabaş vardır.<sup>54</sup> Bu ödül, oyunculuğa adanmış bir ömrün, ilk ve tek (1985 yılındaki yılın annesi ödülünü saymazsak) ödülü olacaktır. İçinde büyük bir oyunculuk ateşi vardır, on dördünde yaşlı bir kadını başarıyla canlandıracak kadar yeteneklidir. Sinemada, başrollerde oynamayan bir oyuncunun, seyirci tarafından en az başrol oyuncularına kadar benimsenmesi ve tutulması önemli bir durumdur.

*Yazar Selim İleri (1987, s.5), bu konuda görüşlerini şöyle ifade eder:*

*Türk sineması o günlerde (Ertem Eğilmez'in de oldukça üretken olduğu 1970'ler kast ediliyor/S.Ö.) peş peşe parlak dönemini yaşamaktadır. Kadın ve erkek başoyuncular genç, güzel insanlardır. Başrolde bir kompozisyon oyuncusunun görünebileceği kolay kolay kimsenin aklına gelmez. Ne var ki, Ertem Eğilmez'le ekibi kuralı yıkmaktan kaçınmazlar. Kimileyin Adile Naşit, kimileyin Münir Özkul gibi sanatçılar bir filmi baştan sona alıp götürceklerdir.*

İleri'nin belirttiği gibi Eğilmez, klasik yıldız kalıpları dışında kalan Adile Naşit gibi oyuncularını "esas kız/oğlan" ya da başrol olmasa da, farklı bir matematikle filmin

<sup>53</sup> Genellikle yan rollerde gördüğümüz ve yine Ertem Eğilmez'in yıldızlaştırdığı oyuncularından Münir Özkul da, 1972'de **Sev Kardeşim** filmindeki rolüyle Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi Erkek Karakter Oyuncu Ödülü'nü kazanmıştır. 1972 yılındaki 9. Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi Erkek Oyuncu ödülü yanında, En İyi Erkek Karakter Oyuncu ödülü kategorisinin de olduğu görülür (Bkz. <http://www.sinematurk.com/festival/1054-en-iyi-film/> .

<sup>54</sup> Kaynak için bkz.

[https://www.academia.edu/10353399/Alt%C4%B1n\\_Portakal\\_Film\\_Festivali\\_%C3%96d%C3%BClleri\\_1964-2008](https://www.academia.edu/10353399/Alt%C4%B1n_Portakal_Film_Festivali_%C3%96d%C3%BClleri_1964-2008).

başrolünde konumlandırmıştır. *İşte Hayat* filmi bu konuda en güzel örnektir. Filmin başrollerinde Hülya Koçyiğit ve Uğur Dündar oynamaktadır. Adile Naşit, bu filmde Koçyiğit'in canlandırdığı karakterin annesi rolündedir. Ancak Naşit, rolüyle Uğur Dündar'ın karşısında oynayan esas kadın oyuncudur. Hülya Koçyiğit geri planda ve gölgede kalır. Diğer pek çok filmde de esas kız ve oğlanı dışında, onlar kadar, bazen onlardan daha fazla öne çıkan başrol oyuncularından biridir Adile Naşit. Diğerleri de çoğunlukla Münir Özkul'dur. Eğilmez, cesurca klasik yıldızların yanına, başka türlü ışığı olan güçlü oyuncular koyarak kendi tarzını yaratmayı başarmıştır. Ancak bunu yaparken; yani bir yandan Naşit ve Özkul gibi oyuncuları öne çıkarırken, onları belli kalıp-rollerle sınırlamıştır da. Buna ne derece zorunlu olduğu, seyircinin beğenisini bir sonraki filmde risk etmeme adına bunu yapmış olduğu belirtilebilirse de, Naşit ve Özkul'u bir yandan göğe çıkarmış, diğer yandan orada kafese koymuş, uçmalarına izin vermemiştir. Özkul şahsında bunun olumsuz sonuçları daha sınırlıdır. Çünkü Özkul sadece komik olarak değil, naif, duygusal ve dramatik rollerin de vazgeçilmez oyuncusudur. Oysa Adile Naşit, babası Naşit Bey gibi daha çok 'komik' olarak konumlandırılmış, canlandırdığı tipler zamanla kalıplaşmıştır.

Scognamillo, oyuncunun -ve hatta yönetmenin de- Yeşilçam döneminin şartlarında oyunculukla ilgili sınırlandırılmışlığı konusunda önemli açıklamalar yapar. Ona göre; Yeşilçam sinemasında oyunculuk çizgisi, uzun bir süre, kişilik yaratmak değil de kalıcı bir tip oluşturmakla yetinmiştir. Romantik jön, yaşı uygun olduğu sürece, filmde filme başka rol oynamamış, saf genç kız hep saf genç kız olmuş ve ne kötü adam kötülüklerden uzak kalabilmiş, ne de iyi kalpli, tonton amca ya da dede başka bir rolü oynayabilmişlerdir. "Altın kalpli fahişe" altın kalbi ile kalmış, "vamp kadın" ise iç çamaşırlarını sergilemiştir. Oyunculuk açısından tekrar, bir dezavantaj oluşturmuşsa da, oyuncunun gelişen izleyici kitlesi tarafından tutulmasında, hatta mitos yaratılmasında bir avantaj sunmuştur. "Konfeksiyon sineması", tiplerini ön plana çıkartmış, kişiliklerle, kişiliklerin derinlikleri ile pek ilgilenmemiştir. Scognamillo'ya göre, vakti olmadığı için ilgilenmemiştir. Oldukça hızlı bir temponun içinde oyuncuya bir hazırlanma, yorum payı tanınmamıştır. Hatta oyuncuyu yönetmekle yükümlü yönetmene de tanınmamıştır. Sonuçta genelde oyuncu yönetimi, bir "trafik çizmekle",



yani sahnenin dahilinde oyuncunun nasıl hareket edeceğini anlatmakta sınırlı kalmıştır (Scognamillo, 2003, s.44).

Adile Naşit'in de, Nubar Terziyan'ın da, Gülşen Bubikoğlu'nun da, Erol Taş'ın da yaşadığı durum, Scognamillo'nun çizdiği tablo içinde gayet anlaşılır olmaktadır. Adile Naşit her zaman 'anne', Nubar Terziyan'ın her zaman kasketli "tonton amca", Gülşen Bubikoğlu'nun "dikbaşı ama şımarık" esas kız, Erol Taş'ın her zaman "kötü adam" olmasının sebebi Scognamillo'nun bahsettiği "konfeksiyon" üretim ve bu üretimin koşullarıdır. Yeşilçam, oyunculukta da, yönetmenlikte de, teknik alt yapıda da kuşkusuz yaşanması zorunlu acemilikleri, deneyim eksikliğini, el yordamıyla öğrenmeyi de ifade eden bir dönemdir. Ancak yine de geriye dönük değerlendirmelerden bugünün sineması için çıkarılacak dersler vardır. Scognamillo, oyunculuk açısından yaşanan sınırlandırılmışlık ve kısırlığın, seyircinin mevcut gerçekliğiyle de bağlantısını kurar. Ona göre; herhangi bir psikolojik gelişime ya da derinleştirmeye olanak tanımayan tek tip senaryolar ya da standart öykü anlayışı, bir "başka" oyunculığa yol açar; değişmeyen tekrarlar ve "stereotipler" oluşturulur. Türk seyircisi de çözemediği değil, bildiği karakterleri izlemeye gider. Bu yüzden oyuncu hep aynı kaldığı, herhangi bir sürpriz ya da değişime yer vermediği (hatta neredeyse oynadığı role kendi adını verdiği) için seyirci tarafından benimsenir. Hep iyi, hep güzel, hep yakışıklı, hep neşeli, hep cesur ya da hep kötü olduğu için tutulur. Bu açıdan oyuncu değişmeyen ve değişmesi istenilmeyen açık ve defalarca okunan, ezbere bilinen bir kitap gibi düşünülebilir (Scognamillo, 2003, s.46).

Koşullar ne olursa olsun, her zaman çizginin dışına çıkmak, kendini gerçekleştirmek mümkündür. Adile Naşit, her birinde "sıradan" insanları oynadığı yan rollerini, hayatın içinden sıradan insanların hikayelerini "yıldızlaştırarak", üretilen idol, mit ve yıldız imgelerine de kendi hayatından eleştirel bir bakış geliştirmiştir. 13. Antalya Film Festivali'nde (1976) Altın Portakal ödülünü almasıyla birlikte, bir bakıma bu gerçek tescil edilmiş olur.

*Kendisi de yaşanan şaşkınlığı ve ilk olmanın şokunu Solelli (1976, Par.14) ile yaptığı bir röportajında heyecanla şöyle anlatacaktır:*

*Telefonda, “Evet Adile, Antalya’ya gidiyorsun” diye tekrarladı Ertem Bey, “Ödül kazanmışsın, onu alacaksın!” Eh dedim, kendi kendime. Bu kadar ısrarla söylediğine göre herhalde doğru olacak. “Acaba hangi yardımcı rol için?” diye sordum. “Yardımcı rol filan değil!” diye gürlledi Ertem Bey. “Doğrudan doğruya baş kadın oyuncu olarak alıyorsun. Bu sefer benim arabam yok. Kendin bir şey bulup gidersin. Sana Pazartesi’ye kadar izin.” Telefon elimde, ne söyleyeceğimi bilemeden öylece duruyordum. Benden hiç ses çıkmadığını görünce Ertem Bey, “Adile!” diye bağırdı. Güçlkle, “Efendim” diyebildim. “Söylediklerimi duydun değil mi?” “Duydum efendim” Yine sessiz durduk bir müddet. Sonra Ertem Bey, “Tebrik ederim.” dedi ve telefonu kapattı. (...) Bir anda stüdyo birbirine girdi. Münir Özkul, Ayşen Gruda ve öbürleri, herkes Altın Portakal’ı kendileri kazanmış gibi bayram ediyorlardı. Beni sarılıp sarılıp öpen, bağırıp çağıran gırla... Bense sanki cam kesilmiştim. Ne bir şey duyuyor, ne bir şey hissediyordum.*

Adile Naşit’le bu önemli olay üzerine röportajı gerçekleştiren Sezai Solelli de durumun anormalliğinin farkındadır. Karşısında “yıldız” olmayan bir yıldız vardır. Adile Naşit filmlerinde –gençliğinden olgunluk dönemine kadar- kesinlikle ‘esas kız’ı oynamamıştır. Bunun için fiziksel özellikleri uygun değildir. Ama aldığı her rolle sahnede devleşmiş, sahne hakimiyetiyle tiyatronun içine doğmuş, anadan babadan, sülaleden bir sanatçıyı sıfırdan yeniden yaratmıştır.

*Solelli (1976, Par.27 bu konudaki düşüncelerini şöyle ifade eder:*

*Baş kadın olarak birinci ödülün sana verilişi ilk defa oluyor. Ta 1951’de başlayan Yıldız Film Yarışması’ndan son yıllarda yapılan festivallere kadar bu tip bütün yarışmalarda En Beğenilen Kadın ve Erkek Yıldız, başrolleri oynayan ve isimleri filmlerin başında yazılan genç kız ve genç erkeklerden seçilirdi. Onlardan bin defa daha iyi oyun verseler bile Münir Özkul’lar, Aliye Rona’lar, Nedret Güvenç’ler, sen ve ötekiler hep yardımcı sanatçı sayılırdınız. Bu yıl ilk defa sen bu geleneği yıktın.*

Adile Naşit sahneyi ve *İşte Hayat* filmine konu edilen hikayeyi tümüyle kucaklayan ve tamamlayan sanatçı varlığıyla yan rol değil, “başrol” oynamıştır adeta. Filmin kadın başrol oyuncusu Hülya Koçyiğit yerine ödülün Adile Naşit’e verilmesi de göstermiştir ki, seyirci onu kalbinin başköşesine koymuştur bir kez. Aldığı ödül, ‘yıldız kimdir’ sorusunu bir kez daha düşündürmüş, bu konudaki standart kalıpları yıkmıştır.

*Kendisi (Naşit, 1976, Par.23) röportajında o günleri şöyle anlatır:*

*Yanımda şimdi hatırlayamadığım biri izahat veriyordu. Benim rol aldığım iki film vardı festivale katılan. “İşte Hayat” ile “Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı”. Jüri ikisindeki rollerimle bana “Yılın En Beğenilen Kadın Oyuncusu” ödülünü vermeye karar vermiş. Erkek olarak da Cüneyt Arkın! Düşünebiliyor musunuz festivali? Cüneyt’in karşısında Türkan değil, Hülya değil, Fatma Girik değil, Müjde Ar değil de ben!...<sup>55</sup>*

Evet, Adile Naşit. Sahneyi tüm hayatı olarak gören, günlük yaşamını sanatı olarak gören, ne kadar özel olduğunu seyircisinin bildiği usta oyuncu. Seyirci, Adile Naşit’i Altın Portakal’a götüren oyunculuğu ve bu oyunculuğun ayrıcalığını aslında yıllar önce fark etmiştir. Adile Naşit’in şaşkınlığı yıllar sonra gelen bir ‘yardımcı’ olmayan kadın oyuncu ödülüne dair değildir aslında. Adile Naşit’in esas şaşkınlığı, yıkılmış olduğunu fark ettiği bir geleneğe dairdir. ‘En iyi kadın oyuncu’ ödülü genellikle yıldızlara verilir. Adile Naşit, seyircinin anti-yıldızı olarak almıştır bu ödülü ve kendi şahsında popüler kültürün güçlü bir geleneğini sarsmıştır.

#### **4.5.3. Aileden Sanatçı: “Kavuşun Son Sahibi”**

Sanatçı olmak Adile Naşit için doğal bir sonuçtur. Kardeşi Selim Naşit ile adeta tiyatronun, sahne sanatının içine doğarlar. Oynadıkları oyunlar çeşitli tiyatro oyunlarından rollerin canlandırılması, oyun alanları sahne veya fuayedir. Çok geçmeden küçük kız *Çifte Keramet* isimli üç perdelik komedinin Surpik Dudu rolünü eksiksiz oynamaya başlar. Abisi de *Vatan Yahut Silistre*’nin Abdullah Çavuşu’nu. Çeliker’in ifadesiyle “Evin tiyatroya, tiyatronun eve karıştığı günler”de atılır Selim ve Naşit’in oyunculuk hayatının temelleri (2016, Par.4). Büyük tuluat sanatçılarından komik-i şehir lakaplı Naşit Bey’in kızı Adile Naşit, gelecekte pek çok neslin hafızasına ve yüreğine “Adile teyze” olarak damgasını vuracaktır.

---

<sup>55</sup> Adile Naşit’in aktarımlarında, ödül konusunda geçen ‘iki film’ meselesine açıklık getirmek gerekir. 1976 yılında yapılan 13. Antalya Altın Portakal Film Festivali’nde Adile Naşit’in oynadığı iki film (**İşte Hayat** ve **Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı**) aday gösterilmiş, ancak En İyi 1. ve 2. Film ödüllerini bu filmler değil; **Deli Yusuf** ve **Mağlup Edilemeyenler** kazanmıştır. Adile Naşit, **İşte Hayat** filmindeki rolüyle En İyi Kadın Oyuncu ödülünü alırken, **İşte Hayat** filmi festivalden En İyi Senaryo ödülünü de alarak dönmüştür. **Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı** filmi ise sadece En İyi Özgün Müzik dalında ödül almıştır. Adile Naşit’in aktarımlarındaki bilgi karışıklığı, muhtemelen kendisiyle röportajın olayın hemen ardından sıcaklığı sıcaklığına yapılmış olmasından kaynaklı olabilir (Kaynak için bkz. [https://www.academia.edu/10353399/Alt%C4%B1n\\_Portakal\\_Film\\_Festivali\\_%C3%96d%C3%BClleri\\_1964-2008](https://www.academia.edu/10353399/Alt%C4%B1n_Portakal_Film_Festivali_%C3%96d%C3%BClleri_1964-2008)).

*Adile Naşit, (1980, Par.5) çocukluk yıllarını şöyle anlatır:*

*Benim doğduğum yer o zamanların meşhur salonlarından Turan Tiyatrosu'nun üzerindeki apartmanın bir dairesidir. Onun için tiyatronun içine doğmuşum derim. Babam annem Amelya ile bu tiyatroda tanışmış. Annem kardeşi Niko ile düettoyaya çıkarmış. Sahneye 14'ünde çıkıyor, oynamaya başlayalı ne kadar olmuş kim bilir.*

Naşit Bey, çocuklarıyla da özel olarak ilgilenir; onları aile sanatı olan tiyatroya yönlendirmek için elinden geleni yapar.

*Adile Naşit'in, babası Naşit Bey'in çocuklarına dönük ilgisini anlatan değerlendirmelerini Esler (t.y. Par.6) şu sözlerle aktarır:*

*Daha sekiz yaşındayken babam beni karşısına alır, Ermeni taklitleri öğretirdi. Keyfi yerinde olduğu zamanlar kendisini seyre doyamazdık. Makyaj yapar, bize oyunlar gösterirdi. Sonra bizi karşısına alır, monoloklarla rollerimizi ezberletir makyajımızı yapardı. Dokuz yaşındayken onun yardımı ile Hamlet'i oynamıştık. Ağabeyimden çok benim iyi bir tiyatro kültürüne sahip olmamı daima arzu ederdi. Orta tahsilimi bitirdikten sonra Ankara Devlet Tiyatrosu'na göndermeye niyeti vardı. Selim'in tiyatroya intisabını istemezdi. Onu doktor veya mühendis yapmayı düşünüyordu. Ona daima 'Bir baltaya sap ol da ne olursan ol!' derdi.*

Adile Naşit, Hamlet'i oynar oynamasına, ama babası Naşit Bey bir akşam Hamlet'i öğretmek için, çocuklarını çevresine topladığında, onun kulağına fısıldadığı, "Baba, ben dram oynamam" diyerek açıkladığı ilkedden hayatı boyunca pek ödün vermez. Kırk bir yıl kaldığı sahneyi, hep gülmenin ve güldürmenin köprüsü olarak görür. Çünkü sahnenin ötesindeki yaşamın, trajik bölümlerden oluşan bir tuluat olduğunun bilincindedir. Bu bilinç, onu, gülmenin ve güldürmenin simgesi yapar (Ed. 1987, s.11). Sahneye her çıkışında aşırı heyecanlanan Adile Naşit, sahne öncesi, "Allahım, babamın adına gölge düşürmeyeyim" diye dua eder. Sanat, onun dünyasında bu kadar saygın bir yerdedir (Dündar, TRT, 1984).

Adile Naşit, 1980 yılı 13 Eylül'ünde Ses dergisiyle yaptığı röportajda, ailenin tümünün sürekli tiyatronun içinde yaşadığını, 'Ben başka hiçbir şey görmedim ki. Tiyatroda doğduk Selim'le ikimiz. Kulislerde, tiyatronun ta içinde büyüdük,' sözleriyle anlatır (Naşit, 1980, Par.1). Naşit bey ve Amelya Hanım, akşamları Adile ile Selim'e kostümler giydirir, makyaj yapar, komşuları çağırıp evlerinin bahçelerinde temsiller

düzenlerler. Selim'in sünneti ise tam bir şölen havasında geçer. Sanat ve eğlence aleminden neredeyse herkesin davetli olduğu, Safiye Ayla ile Hamiyet Yüceses'in şarkılar söylediği bir şölen... (Çeliker, 2016, Par.16).

Adile Naşit'in aileden gelen ve tutku düzeyinde yaşadığı oyunculuğu, rol arkadaşlarının da daha ilk anda dikkatini çeker.

*Başta Hababam Sınıfı serisi olmak üzere pek çok filmde birlikte rol aldığı çalışma arkadaşı Halit Akçatepe'nin (2013. Par.6) bu konudaki değerlendirmeleri, onun, aileden sanatçı yeteneğini vurgulaması açısından dikkat çekicidir.*

*Biz Adile Abla'ya neler yaptık. Tarık, ben, Kemal, ama o hepsini gülerken karşıladı o öyle bir kadındı, güzel bir insandı. Ayrıca çok iyi bir oyuncuydu. Babadan zannediyorum bir tek ona geçmiş yani çok iyi bir oyuncuydu. Genç kızlarla göbek atarken, yani kadının anası kantocu yani hepsinden daha güzel oynuyordu, yani her şeyi çok iyi bilirdi çok iyi yapardı.*

Alim Şerif Onaran'a göre, "Sinema oyuncularını, 1970'lere kadar beyaz perdeyi süsleyen dekoratif unsurlardan öteye geçememiştir" (Onaran 1986, s.158). Adile Naşit oyunculuğu ise, baskın olan oyunculuk eğiliminin dışında, köklerini on yıllara dayanan bir halk sanatından alarak gelişmiştir. Arzu film ekolüne ait onlarca filmde anne rolünü canlandırırsa da, dekoratif bir öge değil, tüm filmin ruhu, parlayan yıldızı, başkişisi, vazgeçilmezi ve iz bırakanı olmuştur. Adile Naşit için küçük ya da büyük rol yoktur: Adile Naşit küçük rollerin de büyük oyuncusu, yıldızıdır.

Adile Naşit'in oyunculuğu, salt tutku, emek ve yetenekle de açıklanamaz. Onun seyirci tarafından 'bizden biri' olarak benimsenmesinde, geleneksel orta oyunculuğuyla modern tiyatro arasında bir geçiş, bir köprü olmasının, her iki tarzdan ve ruhtan da bir şeyler taşımasının da payı olmalı. Nitekim yönetmen Ülkü Erakalın bu konudaki görüşünü, "Geleneksel Türk Tiyatrosu'nun en ünlü komiği Naşit'in kızı Adile. Babasının özünden, babasının kanından bir sıcaklık, bir yakınlık, bir biçim var oyununda," şeklinde ifade edecektir (Erakalın, 1987, Par.10).

Adile Naşit'in, Türkiye tiyatro sanatçıları açısından olduğu kadar komedyenleri açısından da özel bir yeri ve önemi vardır. Tarihimizde pek çok alanda olduğu gibi,

geleneksel ve modern güldürü tiyatrosu da erkektir. Naşit Bey'in komedyen ve tiyatrocu olarak yeteneğinin, kardeşlerden özellikle Adile Naşit'te temsilini bulması ve kuşkusuz onun doğuştan yeteneği ile tiyatro tarihimizde büyük bir şans yakalanmış, ancak muhtemelen kadın olmanın zorluklarından kaynaklı olarak Adile Naşit 1970'lere kadar öne çıkamamış, sonra da kendisine dayatılan rolleri oynamak durumunda kalmıştır. Oysa Naşit Bey'in kızı olarak değil, çocukluktan yetişme ardılı ve bir geleneğin devamcısı olarak, Adile Naşit farklı bir yerde olabilirdi. Bu gerçeğe Ülkü Erakalın da 1987 yılında Adile Naşit ile yaptığı röportajda değinir: "Bence Geleneksel Tiyatomuzun son temsilcisi ne Münir Özkul, ne Müjdat Gezen. Geleneksel Tiyatomuzun son mirasçısı, son temsilcisi sensin" der. Ülkü Erakalın Adile Naşit'i bu röportajda sıkıştırmayı sürdürür. Sıkıştırmasının nedeni, hakkını teslim etme arzusu ve onun mahcubiyetinin bazı şeyleri örttüğü kanısı olması kuvvetle muhtemeldir: "O zaman Müjdat Gezen'in İsmail Dümbüllü adına koyduğu ödülün önce, baban adına sen bir ödül koyabilirdin tiyatroya." Bu yorum üzerine Adile Naşit, gerçeği ortaya koyan bir cevap verir: "Babamdan kalan hiç bir şey yok ki elimizde. Öldüğünde borç içindeydi. Bütün gardrobunu sattı. Hatta adına tiyatro ödülü konan rahmetli İsmail Dümbüllü'nün Münir Özkul'a kalan kavuğu da yanılmıyorsam, babama aittir" (Erakalın, 1987, Par.12).

Adile Naşit'in bu tespiti son derece önemlidir. Naşit Bey'in ölümünden sonra ailenin yaşadığı ekonomik yıkım, geleneksel olarak hak edilmiş konumu ve usta-çırak zincirini değiştirmiş, Naşit Bey'in çocukları bırakalım Kavuk'a sahip olmayı, geçim derdine düşmüşlerdir. Kavuk, İsmail Dümbüllü'den, Münir Özkul'a, Münir Özkul'dan Ferhan Şensoy'a, Ferhan Şensoy'dan ise 2016 yılında Rasim Öztekin'e devredilmiştir.<sup>56</sup> Dikkat edilirse, içlerinde hiç kadın yoktur; Adile Naşit'in, erkekler arasındaki bu kavuk devrini -hak ederek ve kavuğun sahibi olarak- kırması, kuşkusuz dönemin kadın sanatçılarının tümü için büyük motivasyon ve güç kaynağı olacaktır. Kavuğun devri, geleneksel tiyatrodan modern Türkiye tiyatrosuna geçişten beri süregelen sembolik bir tören olsa da, aslında geleneği sürdürmek ve tiyatronun sorumluluğunu taşımak anlamına gelir. Devredilen kişinin sadece oyuncu değil, üretme/yazma kısmında da olması, tiyatrosunun olması, baskılardan korkmaması, muhalif olması (Münir Özkul'un

---

<sup>56</sup> "Türk Tiyatrosu'nun güldürü geleneğinin nişanesi sayılan Kavuk'un yeni sahibi Rasim Öztekin. Kel Hasan Efendi'nin Kavuk'unu daha önce sırasıyla İsmail Dümbüllü, Münir Özkul ve Ferhan Şensoy taşımıştı" (Kalafat, 2016).

deyimiyle ‘muhalif komik’) ve tuluat sanatına doğal bir yeteneğinin olması gerektiği bilinir. Münir Özkul yılında geleneksel kavuğu Ferhan Şensoy’a devrederken, “Yazar olacak, tiyatrosu olacak ve gerektiğinde lafı gediğine koyacak bir tiyatrocuya devredilmeli!” şeklinde konuşmuş, kavuğun devri konusunda yazılı olmayan şartları kendince yorumlamıştır (Ed. OdaTv, 2018). Naşit ailesi, sanatçı geleneğini kuşaklar boyu terk etmeden yaşatmasına rağmen, bu devir geleneğine ekonomik sorunlar nedeniyle dahil olamamıştır. Müjdat Gezen’in 1980 yılında koyduğu İsmail Dümbüllü ödülüne benzer bir ödülü babaları adına koyamamalarının nedeni de aynı ekonomik nedene bağlı olsa gerektir.

Kuşkusuz kendisi ‘komik’ de olsa, ‘erkek’ dünyasında kadın olmanın zorluklarını da yaşamıştır Adile Naşit. Naşit Bey için aranmayan güzellik ölçütleri, kendisi için aranmış, ondan yıldız/başrol oyuncusu çıkmayacağına kanaat getirilerek, daha on yedi yaşından başlayarak yaşlı/çirkin kadınları ya da anne rollerini canlandırması istenmiş, sonra da sergilediği başarılı performans ve Yeşilçam’ın popüler kültüre endekli mevcut yıldız kalıpları nedeniyle bu roller üzerine yapışıp kalmış gibidir.

#### **4.5.4. Popüler Kültürün ‘Gözetleme’ Alanının Dışında**

Tanıtımda özel hayat hedeflenerek seçilen bilgiler bir toplumsal tipin sunumu olarak yıldızın resmine uygun olmalıdır. Başka bir deyişle yıldızın gizemli olması kadar, özel hayatına ilişkin anekdotlar da onun yıldız imajına uygun düşmelidir. Bu konuda magazin basını çok sayıda örnekle doludur. Dedikodu aracılığıyla yıldız sözlü kültürde geniş kitlelerin gündemine oturur, resimleri elde edilir; böylelikle yıldızların yaşamları, popüler kültürün tüketim dünyasında önemli bir yer edinir.

Başka bir anlatımla yıldız olgusunu bir medya metni olarak kabul edersek, bu metnin oluşumunu sağlayan popüler anlamlar Fiske’in (1999, s.82) de belirttiği gibi metin ile gündelik yaşam arasındaki ilintilerden yola çıkılarak kurulur. Yıldız karmaşık bir metindir, çünkü farklı izleyiciler metinle kendi toplumsal ilişkileri arasında çok sayıda değişik kesişme noktaları üretirler. Yıldız, ‘söylemek’ yerine ‘gösterilme’nin

yeğlendiği, ayrıntılı açıklamalar yerine genellemelerle aktarılan ve çeşitli toplumsal ilişkilere açık bir metindir.

Bu açıdan Adile Naşit'i ele aldığımızda; onun özel yaşamının görülür ve izlenir olmadığını, acılarını ve sevinçlerini sahnede yaşasa da, sahneden sonra Adile Naşit'in dostları arasında kaybolduğu, yaşamını magazine ve kameralara kapattığı görülür. O, yıldız olmak için 'gerekli' şeylerin hiçbirini yapmaz. Örneğin çok az röportajı vardır; 43 yıllık sanat yaşamında sadece birkaç röportaj vermiştir. 1976 yılında TV'de Yedi Gün dergisinde, 1976 ve 1980 yıllarında Ses dergilerinde ve 1987'de Pazar Magazin Gazetesi'nde yer alan dört tane kapsamlı röportajı<sup>57</sup> bilinmektedir. 1980 yılında Ses dergisine verdiği röportajda, sorulan sorulara dönük cevapları bir iki cümleyi geçmediği halde, bu röportajdaki samimi ifadeleri çarpıtılarak, "Çirkin ve kompleksli bir insanım" (Naşit, 1980, s.22) biçiminde başlığa çıkmış, bu ifadeleriyle magazin gündemine taşınmak istenmiştir. Magazin basınının görmek istediği ve yıldız imajının gerektirdiği şekilde evini, gardirobunu, özel yaşamını, hatıralarını vs kamuya açma durumu da söz konusu olmamıştır. Adile Naşit'te magazin basınının yıllarca işleyebildiği tek şey, oğlu Ahmet'in ölümü ve sonrasında yaşadıklarıdır. Bu konuda kendisi çok az şey ifade ettiği ve kederini konuşmadığı halde, dikkat çekici olan, yapılan birkaç röportajın neredeyse hepsinde oğlunun ölümüne dair soruların sorulmuş olmasıdır.

Adile Naşit, medyanın ortaya çıkardığı bir imaj değildir; kendisi olmanın bedelini de belki böylece ödemiş, özel hayatıyla değil, oyunculuğuyla gündemde kalmayı tercih etmiştir. Kısacası Adile Naşit, bilinçli bir şekilde popüler kültürün 'gözetleme' alanına girmemiş, özel hayatını kamuya açmamış, magazin basınında 'görünür' olmaktan uzak durmuştur.

#### **4.5.5.Sınıflar Üstü İnsanlık**

Yıldız olgusu bir tüketim nesnesi olduğu kadar, yoksul çoğunluğun sınıf atlama arzularını da tatmin eder. Hem kendilerinden biri, hem de genel kitlenin 'üstü/ötesi' olarak ezici bir sınıfsal yükseklikte dururken, seyircinin sınıf atlama umudunun da

---

<sup>57</sup> Bu röportajların hepsi çalışmanın Kaynakça kısmında yer almaktadır.



simgesi olur. Seyircinin sınıf atlama konusundaki arzuları popüler sinemada yıldızlar aracılığıyla tatmin edilir. Hem film içeriklerindeki yıldızların temsil ettiği rollerde, hem de magazin basınıyla sürekli pompalanan yıldızların gerçek yaşamıyla, kendisini yıldızla özdeşleştiren seyirci sınıf atlama konusunda umutlanır, arzuları tatmin edilir.

Bu açıdan Adile Naşit örneği değerlendirildiğinde, yine bir karşıtlık vardır. Adile Naşit yıldızdır; ancak merkezkaç bir yıldızdır. Popüler kültürün içindedir, ama zaten hiçbir zaman ‘esas kız’ı oynamadığı için seyircinin özdeşleşme kuracağı bir rolü canlandırmamıştır. Öte taraftan Adile Naşit, önceden kurgulanmış, tasarlanmış, amaçlanmış olmasa da, ‘ünlü’ olmanın şartları popüler kültür araçlarıyla onun için hazırlanmamışsa da, ünlüdür. Canlandığı müşfik, sevgi dolu, emekçi rollerle gerçek yaşamdaki kişiliği arasında mesafe ya da karşıtlıklar görülmemesinden dolayı, Toplumun/seyircinin teveccühüyle ve sevgisiyle ünlüdür. Toplumun takip ettiği, model aldığı, özdeşleştiği, sevdiği, önemseydiği bir oyuncudur. Ancak yukarıda açıklandığı şekliyle seyirci Adile Naşit örneğinde sınıf atlama hayalleri kuramaz. O, yukarılarda bir yerde, sıra dışı, olağanüstü, sınıf atlamış bir elit değildir; şaşaalı bir yaşamı yoktur. Seyirci onun özelinde böyle bir özdeşleşme yaşamaz, sınıfsal bir umuda kapılmaz. Aynı şekilde onun giysilerine, çantasına, kaşlarına, arabasına, evine de özenmez. Ancak onun insanlığına özenilebilir. Belki burada daha tehlikeli bir şey kurgulanır yapımcılar tarafından; sınıf atlama değil ama, yoksulluğuyla barışık yaşama, böyle de mutlu olunacağı mesajı verilir. Katlanma estetiği melodramın ideolojik işlevidir.

Bu dönemde en etkin sinemacı figürlerinden biri Ertem Eğilmez’dir. Türk sinemasındaki Kemal Sunal, Şener Şen, İlyas Salman, Zeki Alasya, Metin Akpınar gibi pek çok büyük güldürü sanatçısı onun kurduğu Arzu Film çatısı altında yetişmiştir. Arzu Film’in duygusal ağırlıklı durum komedilerinde hikaye anlatısının içine yerleştirilmiş toplumsal eleştiri anlamında mesajların yanı sıra aynı oranda uyum ve bütünleşme çağrısı da vardır. Bu noktada 1968 yılında Sinematek Derneği’nden ayrılarak oluşan Genç Sinema hareketinin Yeşilçam sinemasına dönük eleştirilerini hatırlamakta yarar var. Erus’un aktardığı bilgilere göre; Genç Sinemacılar, Yeşilçam’ı sistemi görmezden gelerek sorunları kişilere indirgediği ve sınıf çelişkilerinin ‘sınıflarası’ aşk ilişkileriyle aşılabileceği yönünde bir mutluluk masalı anlattığı

gerekçesiyle eleştirmiştir. Asıl tehlikeli olanın, sınıfsal gerçeklerin çarpıtılarak, sahte bir değer duygusunun yaratılması ve altyapısal bir çatışmanın yadsınması eğilimi olduğu belirtilir (Erus, 2015, s.235-236).

Seyircinin filmlerde kodlanan bu tür ‘sınıfsal’ mesajları alması, onun dünyaya daha iyimser gözlerle bakabilmesini, sınıfsal ve ekonomik çelişkileri ‘sevginin gücü’yle aşabileceğine dair umutlanmasını sağlar. Nihayetinde dönemin eğilimleri, değer yargıları ve gerçekleri de buna uygundur. İnsanlar yoksul ama mutludurlar, çünkü gelecekte umutludurlar. Kanaat, tevekkül, vefa, onur gibi duygular güçlüdür. Kırsalın ve taşranın, ekmeğini bölüşen, yoksul ama dik insanı İstanbul’a bu değerleriyle gelmiş, onurunu kaybetmemiş, henüz bütünüyle bozulmamıştır. Büyük kentte tutunma, kök salma, yaşam kurma hayalleri diridir. Demokrat Parti’nin, “küçük Amerika” ve “her mahallede bir milyoner yaratmak” anlayışı, henüz toplumun geleneksel dokusuna bütünüyle sirayet etmemiştir. Yeşilçam da bu hayalleri ve umutları sonuna kadar beslemiştir.

Adile Naşit’in merkezkaç bir yıldız oluşu onun yaşamını, dostlarını, sofrasını ve yaşam tarzını değiştirmemiştir.

*Onun (Naşit, 1980, Par.12), duyarlılık sınırlarını ve yaşadığı insanlık sevgisini şu sözlerinden algılamak mümkündür:*

*Kızgınlığımı açık açık belli etmiyorum. Ama kırılıyorum. Örneğin, tiyatrodaki akşama kadar elleri donarak yerleri süpüren çocuğa, “Haydi git de bana bir paket sigara al” deyiverenlere sinirlenmemek olası değil. Yüreğimin içinden bir şey cızlayıveriyor o zaman. Belki ağlıyorum, görmemezliğe geliyorum falan...*

Tiyatrocunun Adile ile ünlü Adile Naşit’in yaşamı aynı mütevazılığın izlerini taşır. Belki kendisi de, tiyatro sahnesine on dört yaşında bir çocukken çıktığı, o koşulları bir yerinden bizzat yaşadığı için dışardan değil de, ‘içerden’ bakabilmektedir. Adile Naşit, çocuktan, emekten, gerçek hayattan uzaklaşmamış dünyasında, insanlık sevgisini hep korumuştur.

#### **4.5.6.Arzu Nesnesi Olmayan ‘Cinsiyetsiz’ Annelik Roller**

Patriarkal düşüncenin hakim olduğu sinemada daha çok iki tip kadın işlenir: Masum, el değmemiş, boyun eğen, itaatkar kadın ve günahkar, düşkün, baştan çıkarıcı, seks objesi kadın. Bu karakter tiplerinin ortak özelliği genç, güzel ve çekici olmalarıdır. Kadın karakter ele geçirilse de geçirilemese de, erkek ya da “eril bakışı içselleştirmiş seyircinin” (Mulvey, Akt. Kırel, 2010, s.203) arzu nesnesi olarak konumlandırılır. Bunun dışında kalan -yaşlılığı saymazsak- tek kategori, annelik karakteridir. Annelik ataerkil ideolojisinin taşıyıcısı durumundadır. Annelik, babadan geçen ataerkil sistemi besleyen ve sürmesini sağlayan işleviyle kutsanırken, ataerkil sistemde statü kazandıran bir mevki olarak da sunulmuştur. Kadın annelik/evlilik ya da fahişelik gibi tercihlerle karşı karşıya bırakılmaktadır.

Adile Naşit özellikle sinemada genel olarak arzu nesnesi olarak rol almamış, daha çok anne, kaynana, hala gibi yaş haddinden ve statüden kaynaklı ‘cinsiyetsiz’ roller oynamıştır. Kuşkusuz ona biçilen annelik rolü Adile Naşit’in tercihi değildir. Sinemada Ertem Eğilmez ve Arzu Film ekolüyle hız kazanan popülerleşme serüveni boyunca, bu rol ona ‘uygun’ görülmüştür.

Yönetmen Ülkü Erakalın da, Adile Naşit’le anılarını paylaştığı bir konuşmasında bu görüşü paylaşarak, şu değerlendirmede bulunur: “Adile, oyunculuk döneminde şöhreti yıllar sonra yakaladı. Gençken tiyatrocuydu, ama sinemaya âşıktı. Ama o istediği rolleri oynayamadı. Yönetmenler ona hep yaşlı kadın rollerini verdi” (Erakalın, 2007, Par.3).

Ertem Eğilmez ve Arzu Film Ekolü’ne ait popüler filmlerde geleneksel aile bağlarının her şeye karşın güçlü oluşu, ailenin kurum olarak vazgeçilmez bir dayanışma alanı oluşturduğu görülür. Adile Naşit de Yeşilçam’daki pek çok oyuncu gibi yapımcıların isteği doğrultusunda belirli bir rolün sınırlarına hapsedilmiş, her türlü zorluğa rağmen aileyi bir arada tutan, çocukları için didinen, ancak çoğu zaman erkek egemen toplumun kurallarına tabi cefakar anne karakteriyle özdeşleşmiştir. Bu karakter çoğu zaman olayların gidişatına müdahale edebilecek bir birey iradesi ve kendi olma hali taşımaz. *Gülen Gözler*’de gizlice evini satarak bir inisiyatif kullanır, ancak bunu da başkaları için yapar. Adeta koruyup kolladıkları, çocukları, ailesi yoksa o da yoktur. Bireysel eyleminin merkezinde kendi hayalleri değil, başkalarının / ailesinin ihtiyaçları

ve aile birliği vardır. Adile Naşit'in oynadığı bazı rollerin anne karakteri dışında kaldığını hatırlatmak gerekir. *Ah Nerede* filmindeki, abi karakterinde temsilini bulan erkek otoritesine karşı, isteklerini özgürce ifade eden, ancak burada da 'erkek delisi' şeklinde karikatürize edilmiş Huriye karakterini oynamıştır. *Ah Nerede*, 1975 yılında çekilmiş, yönetmenliğini -yapımcısı yine Ertem Eğilmez'dir- Orhan Aksoy yapmıştır. *Gülen Gözler* ise 1977 yılında, Ertem Eğilmez yönetmenliğinde çekilmiştir. Burada tarih ve yönetmenlerin farklı oluşu dikkat çekmektedir. *Yeşilçam*'da özellikle 70'li yıllarda seyircinin çok tuttuğu popüler filmler üreten ve Arzu Film ekolünün kurucusu olan, Ertem Eğilmez sinemasının toplumsalla eleştirel bir ilişkiden doğan mizahtan çok, geleneksel güldürü unsurlarına yaslandığı görölmektedir. Geleneksel ortaoyununda olduğu gibi değişmeyen tipler mevcuttur ve güldürü bu tipler üzerinden üretilir. Burada Ertem Eğilmez'in seyirciyi çok iyi çözümlemiş olduğu da belirtilebilir. Sonuçta Eğilmez'in kurucusu olduğu Arzu Film yapımlarında, yönetmen değişse de Adile Naşit'in oynadığı tiplerin pek değişmediği görölr. Öyle ki filmleri birbirinin devamı gibi izlemek de mümkündür. Kaldı ki seyirci filme konusu için değili, Adile Naşit, Münir Özkul ya da Türkan şoray vb için gitmektedir.

#### **4.5.7.Etnik Kimlik, 'Ötekilik': "Öleyim, Ondan Sonra Yaz"**

Adile Naşit'in gerçek isim ve soy ismi Adela Özcan'dır. Annesi kantocu Amelia Hanım. Amelia'nın annesi kantocu 'küçük Verjin', babası kemani Yorgi efendi. Yani Adela'nın annesi Amelia, anne tarafından Ermeni, baba tarafından Rum. Dayısı Niko da annesi Amelia ile duetto'lara çıkan bir sanatçı.

Babası ünlü tuluat ustası Ahmet Naşit Özcan. Naşit bey Türk'tür. "Adela" sanıldığı gibi sahne adı değildir. Ermeni oyuncuların Türkçe isimler alması, tiyatrodaki ve sinemada çoğunlukla bozuk Türkçeleriyle birer komedi unsuru olarak kendilerine yer bulabildikleri görkemli *Yeşilçam* yıllarında yazılı olmayan kurallardan biridir. Adını değiştiren Kenan Pars (Kirkor Cezveciyan), Sami Hazinses olarak bilinen Samuel Agop Uluçyan gibi (Çeliker, 2016, Par.16).

İdeal olanın prototipi olan yıldız, toplum için model alınması gereken bir güç kaynağıdır ve paradoksal bir şekilde grup normlarından ayrılabilir. Adile Naşit,

normlardan ayrılma hakkı ve lüksü olan bir yıldız olmamıştır. Aksine o zaten “norm dışı” bir annenin kızıdır. Annesi gibi gerçek adını kullanamamış, Emel olarak bilinen Amelya’nın, Adile olarak bilinen Adela’sıdır. “Annesi Amelya çevrede Emel olarak bilinirdi. Kuran okumayı, namaz kılmayı bilirdi” (Dündar, TRT, 1984). Bir insan neden gerçek adını, yani anne ve babasının ona verdiği adı kullanmasın? Ve kızı da annesinin ona verdiği adı değiştirsin; yoksa zorunda kalmak mıdır bunun adı? Ve devletin televizyonunda hayatı anlatılırken, annesinin Amelya olan adını kullanmadığı ve Kuran okuyup namaz kılmayı bildiği cümleleri neden art arda kurulur? Devlet televizyonu TRT programında ‘Kuran okuyup namaz kılmamasını bilen bir anne’ bilgisi, Müslüman Türk oyuncular için de her seferinde belirtilmekte midir?

Norm ve sıra dışı olmak yıldızlar için genel imajın bir parçasıysa da, Adile beyaz, Türk, suni ve erkek sanat kanonuna sıra dışılığını, öteki olmayı sanatıyla sıradanlaştırarak kabul ettirmeye çalışmıştır. Aynı dönemin oyuncularından Nubar Terziyan, anılarını anlattığı *Ne İdim Ne Oldum* (1995) adlı kitabında, olayların adını koymadan, sanki hiç yaralanmamış ve etkilenmemiş gibi kalender bir tavır takınarak 6-7 Eylül’e dair anılarını anlatırken, araya ihtiyarlamak ve aşık olmak meselelerini sıkıştırarak kadar, anlattıklarını önemsemez görünür (1995, s.27). Oysa bunları dile getirmek, gerçek adını kullanmak, Ermeni, Rum vb olduğunu açıklıkla ifade etmek, daha da önemlisi dinini ulu orta yaşamak çok tehlikelidir.

*Bu konuda Terziyan örneğinden yola çıkan Beşiktaşlıyan (2012, Par.10) şu değerlendirmeleri yapar:*

*Bunda en büyük pay elbette ki, Cumhuriyet’in ve anılarını kaleme aldığı dönemin baskı ortamının. Döne dolaşa kendisine biati, özellikle de azınlıklardan talep eden bu sistemin içinde, korunaklı bir sessizlik ve içe kapanma veya atma gibi refleksler, elbette ki çok anlaşılabilir. Zaten Terziyan’ın, bu uzun ayrımcılık ve baskı döneminde, bu kadar göz önündeyken bile, sadece hiç ismini değiştirmemesi ve kimliğini gizlememesi dahi, çok önemli bir direniştir.*

Nubar Terziyan gibi Ermeniliğini gizlemeyenler, dillendirenler kadar, Türkiye Ermenisi olan Kenan Pars’ın kendini, Kirkor Cezveciyan’lığını gizlemek zorunda hissetmesine de tanık olduk. Tıpkı ‘yanlış anlaşılma’ ihtimaline karşı Işıyan soyadı değiştirilen Ayhan Işık gibi. Ya da İrma adını değil de Toto soyadını ad olarak kullanan

Toto Karaca ya da “Öleyim, ondan sonra yaz Ermeni olduğumu,” diyen Sami Hazinses olarak bilinen Samuel Agop Uluçyan gibi (Çeliker, 2016, Par.16).

Adile Naşit’in gerçek adını kullanmamasının onun Türk seyircisi tarafından kabulünü kolaylaştırdığı ve benimsenmesinde pay sahibi olduğu düşünülebilir. Ayhan Işık örneğinde olduğu gibi, ezici çoğunluğu Müslüman Türk olan bir ülkede ‘yıldız’ olmanın asimilasyon politikalarına ve baskın kültüre uyum sağlamak zorunda kalmakla eşdeğer olduğu açıktır. Yine de Adile Naşit, Ermeni, Rum anne, anneanne, dayı, dede gibi yakınlarının, sevdiklerinin ve kendi kimliğinin bütün ağır yükünü sırtında taşımış, bu konularda konuşmamıştır. Kamusal alanda ve kamera karşısında görülen ve tanınan Adile Naşit ile özel yaşamındaki Adela/Adoş arasında mesafe vardır. Ailenin resmi tarihine de Emel olarak kaydedilmiş Amelya’yı kolaylıkla ve gönül rahatlığıyla telaffuz edemeyen, Ermeni ya da Rum kelimelerini hiç kullanmadan bir hayat hikayesi anlatmaya çalışan bir insanın yaşadığı acı, utanç ve kederi kim bilebilir ki? Türk ve ünlü olan babası Naşit Bey hakkında pek çok şey yazılıp çizilmişken, Ermeni, Rum anne, anneanne hakkında hemen hiçbir şey bulunamaması bile, onların, kadın olmaları yanında etnik kimlikleri nedeniyle de bu yok sayma, geriye itme, görmezden gelme tutumuna maruz kalmalarını işaret ediyor olabilir.

#### **4.6.SEYİRCİNİN ‘ANTI-YILDIZ’I: ADİLE NAŞİT**

Günümüzde edebiyat ve sinemada kahraman ve anti-kahraman tanımları sıklıkla kullanılmaya başlanmıştır. Kavramın ilk kullanımları genellikle iyi/kötü şeklinde bir karşıtlık temelinde gerçekleşirken, günümüzde farklılık/alternatif şeklinde kullanımı daha sıklıkla görülmektedir. Yani anti-kahraman kavramını bir farklılık ya da ‘başka türülük’ yerine bir eksiklik, bir kötülük üzerine konumlandırılan kullanım tarzı yaygındır. Günümüzde özellikle edebiyatta “kahraman” kelimesi, zaman zaman “karakter” kelimesi ile eş anlamlı olarak kullanılsa da, bu kullanım tam olarak doğru değildir. Karakter, bir romanda gözüken ve bir şekilde yazar tarafından kullanılan her kurgusal kişi için kullanılabilir bir kelimedir. Kahraman ise, özel olarak, anlatılan hikayenin merkezindeki en önemli karakteri temsil eder. Özellikle klasik edebiyat eserlerinde kullanılan “kahramanlar” pek çok açıdan bu sözcüğün Türkçe sözlük anlamına uyar. Bu eserlerdeki kahramanlar, önemli, yiğit, güçlü, idealist, cesur, adil ve

eserin kabul ettiği ahlaki değerler açısından kusursuzdurlar. Kahraman kelimesinin szlekteki ilk anlamı, “Savaşta veya tehlikeli bir durumda yararlık gösteren (kimse), alp, yiğit” şeklinde-dir. Edebiyatta “kahraman” kelimesinin anlamı tam olarak sözlü anlamını karşılamasa da, önemli olaylarda, varlık-yokluk durumlarında ortaya çıkan ‘kurtarıcı’ kişi, olayların merkezindeki kişilik olması itibariyle yakın anlamdadır (Akyıldız, 2015, s.19).

Kahraman fiğr, geleneksel anlatılarda, toplumun muhtaç olduğu güçlü, korkusuz, yakışıklı, kurtarıcı rolündeki fiğr simgeler. Kahraman, ideal erkeklik olgusuyla tam olarak örtüşür. Kahraman ile erkeğin gücü ve kudreti yeniden üretilir ve kutsanırken, toplumsal cinsiyet rollerinin vazgeçilmezliği de popüler kültür yoluyla pekiştirilmiş olur. Kahraman, tıpkı masallarda olduğu gibi bir dizi testten, sınavdan geçer; zorluklar karşısında sinanır, ancak en sonunda mutlaka kazanır (Erdemir, 2009, s.28). Postmodern anlatılarda ise artık kahraman yerine, anti-kahraman sahneder. Kahraman, artık toplum uğruna her zorluğa katlanan, mücadeleci ve idealist bir kişilik olmaktan çıkıp, bir loser<sup>58</sup> görünümündedir. Yani gelinen aşamada kurtarıcı fiğrnn kiciliği tamamen kaybolmamakla birlikte, gururlu kaybeden, hüzünlü mağlup, kendi ‘tarzını yaratmış’ ve böylelikle topluma, dünyaya kafa tutan, ‘takmayan’ karakter de ön plandadır. Dünyanın savaşlar, kıyımlar, kapitalist talanla yorgun düşmüş, felaketslere karşı refleksleri zayıflamış, umudu azalmış toplum gerçeğine, bu ‘anti-kahraman’ fiğr çok daha yakın gelmektedir. Kapitalist “Kazan-kazan” umudu yerini, “There’s no way out!”<sup>59</sup> ile özetlenebilecek bir ruh haline bırakmış gibidir. Artık tekinsiz, sıkışmış, şizofrenik, herhangi bir şeyin sorumluluğunu almayan ‘sıradan’ insanın kahramanlık ağı gelmiştir. O, kendi ‘sıradan’ hayatının ve dünyasının kahramanıdır. Ona hiçbir kural, etik, zorunluluk işlemez. İnsanlık tarihinin üzerine kurulu olduğu ilkelere boş vermişliğiyle, kendi büyük isyanını kurar ve dışındaki dünyayı suçlar.

Anti-kahraman tanımı ise 1940’lı yıllara kadar yapılmamıştır. Edebiyatta anti-kahraman karakterine ilk defa 1930 yılında Walter B. Gibson tarafından yazılan *Gölge* kitabında rastlanmaktadır. Daha sonrasında Samuel Beckett oyunları içerisinde anti-

<sup>58</sup> Loser kelimesi; İngilizce ‘kaybeden, yenilen’ anlamına gelir.

<sup>59</sup> Türkçesi, “Buradan dışarıya çıkış yok!” anlamına gelir.

kahramanları sıklıkla kullanarak, yayılmasına olanak tanımıştır (Akgülgi, 2016, s.193). Akyıldız'a göre ise; "Geleneksel kahramanın antitezi olan başkişi" şeklinde tanımlanabilecek anti kahramanlar, kendi içlerinde de pek çok kategoriye ayrılır ve birbirinden farklı nitelikler taşır. Toplumca kabul görmüş üstün niteliklere sahip kahramanların karşıtı özelliklerle donanmış, genellikle yalnız, başarısız ve toplumun onayını alamamış bu karakterlere ilişkin eleştirel ilgi, genellikle içinden geldikleri edebiyatın mahkûm edilmesi şeklinde olmuş, anti kahramanlar bireycilikle, kendine dönük olmakla, hatta politik sonuçları açısından gericilikle itham edilmişlerdir (Akyıldız, 2015, s.17). Sinemada ise anti-kahraman 1930'lerde kara film olarak da adlandırılan film noir akımıyla ortaya çıkmıştır (Elmacı, 2012, s.170). Anti-kahramanlar kötü karakter olamayacak kadar iyi, kahraman olamayacak kadar da kötüdürler. İyi ve kötü karakter arasında kalan tüm gri alanlar anti-kahramana aittir. (Rosenberg, 2008, s.52). Ve anti-kahramanlar doğru nedenler için kötü şeyler yapabilirler; çünkü kahramanlar gibi ahlaki ilkelere bağlı olma zorunlulukları yoktur (Akgülgi, 2016, s.194).

Sinemada 'yıldız' kavramının karşısına 'anti-yıldız' kavramını konumlandırmak, hem popüler sinemanın 'şöhret'i üretme ve satma işleyişini anlamak açısından, hem de sinemada merkezkaç figürleri doğru tespit edebilmek ve sistem içi direnişin olanaklarını araştırabilmek açısından önemlidir. Yıldız, ticari çıkarların başat rol oynadığı popüler sinema sektöründe, zamanla önemi azalır gibi görünse de, motor güç olma ve seyirciyi filme bağlama konusundaki kilit rolünü sürdürmektedir. Değişen süreçle birlikte, filmin yıldızı kah başrol oyuncusu, kah yönetmen de olsa, yıldız olgusu vardır ve ortadan kalkmamıştır. Yıldız, ticari bir ürün olarak filmi satar. Burada sanat çok geri plandadır; önemli olan yüksek gişe başarısıdır. Yıldızın filmi satma kapasitesi, onun 'sanatsal' çapını da belirler gibi sunulur; oysa yıldızın aslında kimi örneklerde görüldüğü gibi yetenekli olması bile gerekmez. Yıldız, sinema endüstrisinde vazgeçilmez bir öge olarak, kolektif arzunun sosyolojik, psikolojik, kültürel ve cinsel temsilini sağlayabildiği oranda zirvede kalır. Bu süreç, çok nadiren sanatsal yeteneklerin çapıyla orantılıdır; daha çok seyirci beğenisi ve beklentisini gözeten yapımcıların manipüle ederek oluşturdukları bir 'imaj' üretim sürecini işaret eder.



Dolayısıyla yıldızların varlık nedeni popüler sinema ve onun tüketici kitlesidir. Yıldızların varlık nedeni, ne sanatsal, ne de sinemaya dönük ideallerle ilgilidir. Yıldız sistemi, tamamen endüstriyel bir üretim sürecinin ürünü olup, sinemanın kitleleştiği dönemin bir gereği olarak seyircide talep yaratmak üzere ortaya çıkarılmıştır.

Anti-yıldız tanımlaması ise, yıldız sisteminin ortadan kalkmadığı ve popüler kültürün hakim olduğu mevcut koşullarda, endüstriyel bir işleyişin parçası olan ‘yıldız’ın dışında ve karşısında konumlanmış yıldız ifade eder. Anti-yıldız, sistem içi karşıt bir duruştur. Yaşamı ve sanatıyla alternatif olabilmiş sanatçıyı ifade eder. Anti-yıldız da, sistemin içinde ve bir parçası olarak yer almak durumundadır ve sistemin içinde olduğu için yıldız kadar ünlüdür. Ancak sinemada yer alışı bir sanat idealine bağlanmıştır. O, ticari bağlamdan çok, köklü bir sanatçı idealiyle davranmakta, tutarsızlığa düşmeden tüm yaşamını sanat’a bağlamakta ve bu şekilde seyirciyle bağ kurarak ‘ünlü’ olmaktadır. Ün ve şöhret anti-yıldızın yaşamında amaç değil, adeta emek süreciyle seyircinin verdiği bir payedir. Görünür olmak ve şöhret anti-yıldız için sistem içi olmanın getirdiği kaçınılmaz sonuçlardır; ancak amaç değildir.

*Rojek’e göre (2003, s.13), yıldızın ortaya çıkmasında kültürel araçlar çok önemli bir yer tutar. Ona göre;*

*Kültürel araçlar, ajansların, halkla ilişkiler uzmanlarının, pazarlama personelinin, reklamcılarının, fotoğrafçıların, form koruma çalıştırıcılarının, kostüm görevlilerinin, kozmetik uzmanları ve kişisel asistanların ortak adı. Görevleri, şöhretli kişilerin hayran topluluklarının gözünde sürekli bir çekicilik yaratacak biçimde topluma sunumlarını tertiplemek.*

Anti-yıldız, Rojek’in ifade ettiği kapsamlı ‘yaratım’ süreçlerinden geçmeksizin, sanatlarıyla kendi kendilerini yoktan var ederler. Onların imaj danışmanları ordusu, asistan ekipleri yoktur. Onlar bir proje değil, her şeyleriyle gerçek ve sahicidirler. Adile Naşit için İleri’nin ifade ettiği, ‘tıpkı sinemada çizdiği portre’ belirlemesi, bu sahiciliğe vurgu yapar. Yıldız oyuncular, seyirci için gökteki yıldızlar gibi ulaşılmazdır; ışıkları da doğal olarak yapaydır. Seyircinin hayranlığı, yoktan var edilen bir imaj üretimine karşı beslenen yoğun ve karşılıksız duyguların, yıldızların etrafında yaratılan ‘ulaşılmazlık’ mitinin gücüyle sürekli beslenmesinden kaynağını alır. “Onlar Olympos Tanrı ve Tanrıçaları gibidir bizim için; televizyon ekranlarında, sinema

perdesinde, gazetelerde, dergilerde veya internet sayfalarında gördüğümüz, ancak bir türlü erişemediğimiz kişilerdir. Onlar bizim için görünürdür, ancak ulaşılamazlardır, tıpkı gökteki yıldızlar gibi” (Serter, 2016, s.375). Oysa Adile Naşit, yıldızlar gibi tanrı veya tanrıça katında bir imajın sahibi değildir. O, yalnızca insan katında yer alır, öyle geniş ve yalınkat bir insanlık evreni çizer ki, seyircilerin bütünü için sevgi kaynağı olduğu gibi, onun yıldızlığı ulaşılmazlık değil, samimiyet ve sevgi halesiyle çevrilir. O, seyirci için vardır. Yaşamının her anında (sahnede, kamera karşısında veya gündelik hayatta) bu tavrıyla yaşar. Bu duruş ve tutumuyla anti-yıldız tanımına uyar. Yıldız kadar etkin, güçlü; ancak yıldızdan daha kalıcı ve derin bağlar yaratan oyuncu kimliği, daha birleştiren ve güçlendiren ve insana/topluma doğru bir çizgide ilerler.

Anti-yıldız tanımlamasına, sinema literatüründe pek rastlanmamaktadır. Yıldız sistemine dönük eleştiriler olsa da, hem bu çalışmaların nicelik olarak yetersizliği, hem de alternatif kavramlar üzerine çalışmaların yetersizliği nedeniyle, kavramın kullanımına rastlanmamaktadır. Son derece dinamik, esnek, yeniliklere açık gibi görünen sinema sektörünün, aslında son derece katı kurallara bağlı içsel yapısı nedeniyle işleyişin meşru görülmesi, sorgulanmaması, alternatiflere yönelmenin bağrında taşıdığı zorluklar, piyasadaki dışlanmanın sonuçlarının ağır olması, hala geçerliliğini koruyan usta-çırak ilişkisi gibi durumlar, verili sistemin sorgulanması ve kavram düzleminden başlamak üzere alternatiflere yönelmenin zorluklarını artırmaktadır.

*Anti-yıldız tanımlamasını, 1960'ların Türk sinemasına dönük değerlendirmelerinde, sinema eleştirmeni ve yazar Atilla Dorsay (2009, s.27) Yılmaz Güney'e dönük kullanmıştır:*

*O da gerçek anlamda sinemaya 60'larla birlikte adım atar. Önce “Çirkin Kıral” olarak bir anti-star kimliğiyle büyük ün kazanır ve 1966 yılında At, Avrat ve Silah'la bu ününü bir yaratıcı ve komple sinemacılığa dönüştürme çabasına girişir.*

Dorsay, yukarıdaki değerlendirmelerinde ‘anti-star’ tanımlamasını Yılmaz Güney’in ‘Çirkin Kıral’lığı bağlamında kullanmış gibidir. Kuşkusuz Çirkin Kıral kavramının arkasında Yılmaz Güney’in ezilmiş, yoksul, muhalif kesimlerde yarattığı ‘bizden biri’ izlenimi, sonradan özellikle sanat yaşamının olgunluk yıllarında belirginleşen politik tavrı ve mücadeleci çizgisi bulunmaktadır. Dorsay’ın, ‘anti-star’ kavramını, bütün bunları kucaklayacak ve gözetecek şekilde kullanmış olması kuvvetle

muhtemeldir. Yılmaz Güney de, önceleri bütünüyle sistem dışına çıkmamış, sistem içinde ‘farklı’ bir örnek olarak parlamış; dönemin yakışıklı, tahsilli, orta-üst sınıf çocuğu aktör/jön tiplemesinden ayrılan bir ‘yıldız’ olarak seyirciyi fethetmiştir. Yılmaz Güney’in çıkışının ilk yıllarında göze çarpan esas ‘farklılığı’, genel kabul gören yakışıklılık ölçülerinin dışında, ‘çirkin’ olarak tanımlanan kavruk/yanık tenli oluşu, Türk sinemasında ideal jön ölçülerinin dışında olmasıdır. Ancak sonraki yıllarda sergilediği çizgisi ve üretimleriyle bu farklılığın çapını, mevcudu sorgulama, şiddetle itiraz etme ve alternatif işlere doğru yönelme biçiminde genişletmiş ve derinleştirmiştir.

Yılmaz Güney, tek örnek de değildir; zaten sahip olduğu sınıfsal tavır, ‘tek’ olmasının önündeki en büyük engeldir. Ülke gerçeğinin farkında olarak, ezilenlerden yana sergilediği tavrıyla onu ‘anti-kahraman’ olarak niteleyenler de bulunmaktadır. Burada ‘anti-kahraman’, kurtuluşu ya da kurtarıcılığı bireysel değil, hep birlikte, yani kolektif olarak algılama tutumunu işaret eder.

*Şah’a (2013, Par.9) göre bu kolektif tutumu yaşam görüşü olarak benimsemiş sanatçılardan biri de Tuncel Kurtiz’dir. Kurtiz, dostu Yılmaz Güney’in bireyselden toplumsal düzleme geçişini şöyle açıklar:*

*Yılmaz Güney sinemasının ilk büyük kırılması olan “Umut”, proleterleşen kitleler içerisinde Kürtlüğü su götürmeyen ezilenlerin kır-şehir mücadelesini, eşitsiz gelişmeyi ortaya koyar. Arabesk öğeler ve kabadayı rollerinin bireysel gösterisinin sonuna gelinmesi Yılmaz Güney sineması aracılığı ile yeni bir döneme geçişin ilk işaretidir. (...) Fransız filozof Deleuze’ün, sinema tarihi üzerine olan başyapıtına girebilen tek Türkiyeli yönetmen Yılmaz Güney’in bu dönemi için kitapta işaret ettiği gibi: “Trans” hali. Geçiş! Eski’den Yeni’ye geçiş. Eşitsiz gelişmenin ta kendisi aslında... Kadının ve erkeğin toplumdaki yerinin sürekli sarsıldığı, hem Kürt olmaya ‘başlayan’, hem proleterleşen kalabalıkların “trans”ı bir sinema. Daha berrak olursak, Yılmaz Güney filmlerini Alman bir dostuma gösterdiğimde “Çok gerçek!” diye bağırdığı gerçek!*

Bu ‘gerçek’, yıldız sisteminde kendisi gibi ve sanatsal/toplumsal kaygılarla var olabilmeyi anlatır. Yıldız sistemindeki ‘imaj’ üretimi karşısında kendi gerçekliğinden kopmaksızın, toplumun gerçekliğine sanatla/sinemayla dokunma/değme kaygısı, anti-yıldız tanımlamasının kavramsal arka planını oluşturmaktadır.

*Şah'ın (2013, Par.11) 'son anti-kahraman' olarak nitelediği Kurtiz'de de benzer bir tutum görülmektedir:*

*Tuncel Kurtiz, kendisinin ve Yılmaz Güney'in sinemadaki yerini "üçüncü dünya sineması"nda ilan eder: "Biz ne Amerikan ticari estetiğinden yanayız ne Sovyet idealist estetiğinden ne de Avrupa burjuva estetiğinden yanayız. Biz başka bir ülkeyiz. Biz Brezilya'yız.*

*Yılmaz Güney'de görülen 'çoğul' hayaller kurma ve toplumun geleceğine dönük kolektif iyilik isteme hali, Şah'ın (2013, Par.19) aktarımına göre, Tuncel Kurtiz'in kendi ifadelerinde de rahatlıkla yakalanabilir:*

*Keşke ilkokuldan itibaren herkesin eline bir kamera verseler ve herkes kompozisyon derslerini film çekerek yapsa. Fena mı olur yani? Mesela, Muş'ta ben öğretmenlik yaparken bütün çocuklara 'Herkes bir türkünün resmini yapsın,' dedim. Bir tanesi geldi 'Makinem geliyor önü kırmızı' türküsünü yaptı. Bir tane kamyon çizip önünü kırmızıya boyadı...*

Adile Naşit, 'önü kırmızıya boyalı kamyon'a yakın bir kişiliktir; o kamyona hem kendisini, hem de seyirciyi sonuna kadar inandırabilecek yetenekte ve iyimserliktedir. Adile Naşit'in kahkahaları da, gülüşünün ardına gizlediği kederi de gerçektir. Perde kapanıncaya, kameranın motoru 'stop' edinceye kadar, seyirciden başkasını gözü görmeyen, seyirci için yaşayan Naşit, sanatını iliklerine kadar özümsemiş tavrıyla, ancak kendisiyle baş başa kaldığında Adile'yi duyar.

*Yeğeni Naşit Özcan'ın anlatımları bu noktada dikkat çekicidir:*

*"Sakin, dışa dönük gibi gözükse de aslında içine kapanık biriydi. Girdiği her ortamı neşelendiren, esprileriyle kahkaha boğan bu kadın, 15 yaşındaki oğlunu kaybettikten sonra hep mutsuz yaşadı. Ve bu sıkıntısı onu ölüme kadar götürdü" (Özcan, 2012, Par. 11).*

## 5.SONUÇ

Yeşilçam, Türk sinemasının halk ile bağının en güçlü olduğu ve alt sınıflardan kentli insanların dünyasına en çok girdiği dönemi anlatan; Türk sinemasını sektörleştiren kendine özgü üretim ve dağıtım ilişkilerine işaret eden; sinemamızın popüler dönemini ya da bir eğilim olarak günümüzde de süren popüler kanadını anlamakta kullanılan bir kavramdır. Yeşilçam, sadece Beyoğlu'nda film yapım şirketlerinin yer aldığı bir sokak ismi değildir; Türk sinemasının 1960 ve 70'li yıllar boyunca ürettiği anlatım dilini, kalıplarını ve kendine özgü film tarzını anlatan bir simge isimdir.

Yeşilçam sineması, sergilediği biçimsel özellikler nedeniyle Batı ya da Hollywood sinemasının taklidi olmakla suçlanmışsa da, karagöz, ortaoyunu, meddah gibi sözlü kültürel geleneklerden beslenerek, 'dışarıdan' aldıklarını yerli anlatısal geleneklerle harmanlamıştır. Dolayısıyla Yeşilçam sinemasının kimliğini, önemli ölçüde içinden geldiği toplumun geleneksel anlatı yapısı belirlemiştir. Bu durum, Yeşilçam'ın ideolojik tutumunu ve politik işlevini görmezden gelmeyi gerektiren bir olgu değildir. Beslendiği halk kültürü, Yeşilçam'ı toplumsallaşmaya değil, halkı sermaye olarak gören bir popülizm çizgisini izlemeye götürmüştür.

Yeşilçam'ın ayaklarını bastığı seyirci kitlesinin, geleneksel kapalı toplum yapısı içinde yaşayan ve sinemayla ilk kez karşılaşan insanlardan oluştuğu, sözlü kültürel geleneklerin etkili olduğu bu seyirci profilinin Yeşilçam sinemasının tarzını belirlediği belirtilebilir. Bu seyirci kitlesi, kültürel ve siyasal anlamda ağırlıklı olarak muhafazakar ve gelenekçidir. Yeşilçam, bu seyirci kitlesini merkez almak zorunda kalmış olan bir sinemadır. Kaldı ki, Yeşilçam'ın ürettiği filmlerin seyirciler üzerindeki değiştirici etkisi yok sayılmazsa da, devlet desteği ve özel sermayenin olmadığı koşullarda yapımcıların çoğu zaman bölge işletmecilerinden gelen istekler doğrultusunda ve onlardan aldıkları avanslar ile direkt onların konu ve yıldız seçimlerini dikkate almak zorunda kalmaları yadsınamaz bir gerçekliktir. Belki de eleştirilmesi gereken Türk sinemasının çıkış koşullarında geçerli olan bu somut durumun, Yeşilçam sinemasının en parlak ve zirvede olduğu yıllar boyunca da bir tarz haline getirilmesi ve sinemanın salt bir "geçim kapısı" olarak algılanmasıdır.

Türk Sineması'nda 'Yeşilçam' olarak belirtilen sürecin, gerek anlatı yapısıyla yakaladığı popülerlik, gerek işletme modelinde yarattığı yapım-dağıtım bütünleşmesi, gerekse de bir 'aile' sosyalleşmesi ve eğlence aracı olarak halk tarafından sahiplenilmesi, sinemamızda özellikle 1960'lı yıllarda adeta bir 'Altın Çağ' yaşatmıştır. Ancak bu dönem, 1970'li yıllarda Türkiye'nin içinden geçtiği ekonomik kriz ve 1971 ve 1980 askeri müdahaleleri ile sık sık kesintiye uğramış, Yeşilçam melodramları sokaktaki 'gerçek' karşısında etkisiz, klişe filmlere dönüşmüştür. Bu dönemde Yeşilçam'ı aşarak politik sinemaya yönelen Yılmaz Güney ve Genç Sinemacılar, sinemamızın geleceği açısından önemli bir sürecin kapılarını açmışlardır. Toplumsal muhalefetin yükseldiği, fakat bir yandan da ciddi baskılar gördüğü bu yıllarda seyirci profili de doğal olarak parçalanmış ve Yeşilçam'ın aile sineması da gözden düşmüştür. Diğer yandan televizyonun evlere girişiyle birlikte Yeşilçam, devlet televizyonunda gösterilmesi yasak olan seks ya da arabesk filmlere yönelerek seyirciyi çekmeye çalışmış, ancak bu durum mevcut krizi ağırlaştırmaktan ve sinemamızı geriye götürmekten başka bir işe yaramamıştır. 1970'li yıllarda Ertem Eğilmez'in duygusal aile filmleri seyirciyle tekrar buluşma adına popüler sinemada umut yaratmıştır.

Yıldız sistemi temelde, bir yandan Yeşilçam'ı sektörleştiren etken, diğer yandan ise sektör olmasının doğal sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Yeşilçam yıldızlığı da, Batı sinemalarından farklı bir gelişme göstermiş, yıldız oyuncu, karakter değil tip canlandırarak adeta geleneksel anlatılarda olduğu gibi, değişmeyen, gelişme göstermeyen hikayelerin masal kahramanı gibi konumlanmıştır. Halk yüzlerce filme hikayesi için değil, Türkan'ı, Filiz'i, Fatma'yı, Hülya'yı izlemek için gitmiş, birbirine benzer filmleri izlemekten bıkmamıştır.

Yıldız, film içeriklerinde Batı'dan daha farklı konumlandırılmışsa da, yıldız imajının bir kültürel ürün olarak tasarlanması sürecinin tüm mekanizmaları Batı'dan alınmıştır. Dergilerin düzenlediği yarışmalar, güzellik yarışmaları, sokakta güzel kadın ve erkek arayan yıldız avcıları, gazete ilanları gibi Yeşilçam'da da kullanılan pek çok yöntemin Batı sinemalarındaki izi sürülebilir. Yine Türk sinemasında yıldız sistemiyle atbaşı gelişen magazin basıncılığı da, yıldız yaratmak işinin Batı'dan alındığını göstermekte, magazin haberciliği, sinema ve magazin dergileri, fotoromanlar, moda

akımları, televizyon, galalar vs derken bir yıldız imajı yaratılmakta ve sinema aslında yarattığı yıldız üzerinden sektörleşmeye çalışmaktadır. Öyle ki gişe başarısı, filmde oynayacak yıldıza bağlı duruma geldiğinde, yıldızın elinde bulundurduğu bu güç (Türkan Şoray kanunları gibi) sektörü zor durumda dahi bırakır (Scognamillo, 2009, s.16).

Yeşilçam sinemasının ve yıldız sisteminin değerlendirme ve eleştirisinden hareketle incelenen Adile Naşit gerçeği, Türkiye sinemasının sorun ve açmazlarına kapı aralayan önemli bir örnektir. Her türlü resmi ve sektörel kalıbın dışında, kendini sıfırdan yaratarak sektör uygun görmese de seyirciden gördüğü sevgiyle ‘başka türlü’ yıldızlaşan Adile Naşit, tiyatro ve sinema sanatçısı kimliğinin yanında Türkiye’nin en önemli komedyenlerinden biridir. Ülkü Erakalın’ın deyişiyle, Türkiye’de ‘geleneksel tiyatronun son temsilcisi ve kavuğun son sahibi’dir (Erakalın, 1987, Par.12). Oysa gerçek yaşamda bu böyle olmamıştır.

Sanatçı Naşit ailesinin en yetenekli üyesi olan Adile Naşit, ailenin özellikle Naşit Bey’in ölümünden sonra yaşadığı ekonomik ve ruhsal yıkım nedeniyle, zorlukları aşmak için büyük mücadele vererek ve ısrar ederek tiyatroya dönebilmiştir. Naşit ailesinin temsilcisi, kavuğu erkekler dünyasından geri alamamış, ama hayatı boyunca o kavuğun temsil ettiği sorumluluk ve saygı çerçevesinde yaşamış, özel yaşamındaki en büyük acıları hiçe sayacak denli seyirciye bağlılığını sürdürmüştür. İlk eşinin ve oğlunun ölüm haberlerini aldığı anda bile sahnede olması, seyirciyi güldürmeye çalışması, “Perde açılacak” düsturuyla hareket etmesi ancak bu şekilde açıklanabilir. Ne yazık ki, babasının karşılaşmadığı bazı sıkıntılarla, muhtemelen kadın olduğu için karşılaşmıştır. Sinema sektörünün bir ‘yıldız’da aradığı fiziksel özelliklere/popüler ölçütlere uymadığı için, sinema serüveninin ilk anından ölümüne kadar ‘yardımcı oyuncu’ olarak konumlandırılmıştır. Naşit Bey’in ‘çirkinliği’ sorun olmamış, hatta komik bulunmuş, ancak Adile Naşit’in fiziksel özellikleri, sınırsız yeteneğine rağmen onun başrol oyuncusu olarak konumlandırılmasına engel olarak görülmüştür. İlk kez on dört yaşındayken canlandırdığı yaşlı kadın/anne rolleri, daha sonraki yıllarda Adile Naşit’in bir nevi hapisanesi olacaktır. Kuşkusuz Adile Naşit’in popüler sinemada görünür olmasında Ertem Eğilmez ve Arzu Film ekolünün belirleyici bir payı vardır.

Eğilmez'in kolektif çalışma tarzı, ekibin tümünün öneri ve enerjisini üretim sürecine katabilme enerjisini Türk sinemasında çok az yönetmen yakalayabilmiştir. Öte yandan yıllardır Yeşilçam'da süregelen yıldız sistemine, sürekli kendi yıldızlarını alışılmış kalıpların dışına çıkararak yaratabilmek de Eğilmez'e özgü bir katkı olmuştur.

Her ne kadar Adile Naşit, yardımcı kadın oyuncu olarak yan rollerde yer alsa da, yer aldığı tüm filmlerde muazzam oyunculuğuyla seyirci nezdinde yıldızlaşmış, sahnede ve kamera karşısında devleşen bu küçük kadın, başrol oynamaksızın Altın Portakal En İyi Kadın Oyuncu ödülünü almayı başarmıştır. Aslında bu ödül, bir yanlışlığın itirafı, endüstriyel üretime göbekten bağlı popüler kültür yasalarına karşı sanatın gücünün teslimi gibidir. Yapay olarak üretilmiş imaj mamulü 'Yıldız'a karşı, 'insan'ın, imajı kendisi olan ve sanatından başka hiçbir şeye ihtiyaç duymayan sanatçının zaferidir. Adile Naşit'in kendisi de bunu, "Düşünebiliyor musunuz, Cüneyt'in karşısında Türkan değil, Hülya değil, Fatma Girik değil, Müjde Ar değil de ben!" şeklinde ifade edecektir (Naşit, 1976, Par.23). Adile Naşit'in şaşkınlığı, genç, güzel, seksi yıldız imgesinin ödüllerle ve etkinliklerle sürekli kutsanması geleneğinin, on dört yaşında yanındaki oyuncunun annesini oynayan bir sanatçı tarafından yıkılmış olmasına dairdir.

Çalışma kapsamında araştırmalar yürütülürken, sinema alanındaki veri kaydı ve özellikle sinema tarihi yazım ürünlerinin eksikliği dikkat çeken olgulardan biri olmuştur. Adile Naşit, yakın tarihimizde yer alan, henüz 1987 yılında aramızdan ayrılan bir sanatçı olduğu halde, hayatı hakkında bütünlüklü bilgiler içeren çalışmalar olmadığı gibi, filmografisinde bile eksiklikler bulunmakta, oynadığı tiyatro oyunlarının listesi zorlukla çıkarılabilmektedir. Bunun yanı sıra hayat hikayesine yönelik olarak da, kaynaklarda hem ciddi eksiklikler, hem de yanlış bilgilere rastlanmıştır. "Adile Naşit Türk'tür" ve "Adile Naşit Ermeni'dir" kutupları arasında, maddi temele ve soyağacı bilgilerine bile dayanmayan genel geçer tanımlamalar, onun tüm Türkiye seyircisini kişiliğinde ve eserlerinde birleştiren gerçeğine karşı haksızlık olduğu kadar, bu alanda ne kadar rahat 'bilgi' üretilebildiğinin de göstergesidir. Bu her iki ideolojik tutuma rağmen Adile Naşit, Türkiye gibi çoğul, tek başına herhangi bir etnik kökene indirgenemeyecek kadar da çoktur. O ne sadece Türk'tür, ne sadece Rum'dur, ne de



sadece Ermeni'dir. O, belki de Türkiye'ye benzer çoğul bir kimliğe sahip olduğu için toplumun tümü tarafından sıcak duygularla ve sevgiyle sahiplenilmiştir.

Çalışma boyunca ülkemizde sinema tarihi yazını alanındaki eksiklikleri bir kere daha hatırlatırcasına, Adile Naşit'in kuşaklar boyu sanatçı olan ailesine ve kendi yaşam öyküsüne dair derli toplu çalışma yapılmamış olması gerçeğiyle karşılaşıldı. Çok yetersiz, dağınık ve yer yer yanlış bilgilerin de bulunduğu kaynakları tararken yaşanan güçlükler, bu çalışmanın gereklilik ve önemini bir kere daha ortaya çıkarırken, sorumluluğu da artıran bir etken oldu. Konuyla ilgili ulaşılabilen dağınık veriler, adeta yapbozun parçaları gibi birleştirilerek, bütünsel bilgilere ulaşılmaya çalışılmış, hemen hemen ilk kez Adile Naşit ile ilgili bilimsel bir çalışma yapılmış olması sorumluluğuyla, bu bilgilerin derli toplu ve kaynak gösterilerek çalışmada bulunması önemsenmiş ve geniş yer vermekten çekinilmemiştir.

Çalışmada, Adile Naşit'in babası Naşit Bey'in hayatı hakkında bölük pörçük de olsa bilgiler bulunduğu halde, annesi Amelya Hanım ve anneannesi Verjin Hanım hakkında yeteri kadar veriye rastlanamamıştır. Oysa Verjin Hanım döneminin ünlü kantocusu, kızı Amelya Hanım da yine ünlü bir kantocu ve sahne sanatçısıdır. Kaynaklarda, ailenin sanatçı kadınlarıyla ilgili yeteri kadar bilginin bulunamamasının, hem onların kadın olma gerçeğiyle, hem de o dönem hakim olan sahnede yer alan kadınların 'düşük', 'aşağı' görülmesi ve yeteri kadar değer verilmemesiyle ilgisi olabilir. Yani Naşit Bey saygın ve ünlü bir komedyenken, benzer bir mesleği icra eden Amelya ve Verjin hanımlar, muhtemeldir ki, hem basın hem de tarihçiler tarafından aynı ilgi ve saygıyı görememiş olmalıdırlar.

Naşit ailesi ve Adile Naşit'in öyküsü, geleneksel tiyatrodan modern tiyatroya geçişin ayrıntılı ve etkileyici bir öyküsü gibidir. Türkçe dilinin zenginliklerini, inceliklerini ve nüktedanlığını bağrında taşıyan ve kaynağını halk kültüründen alan tuluat ve ortaoyununu geliştirerek 'kıymetli' kılan Naşit Bey'in, sonu hastalık, akıl hastanesi ve ölümle biten yaşam öyküsü, biraz da tuluat tiyatrosunun bitiş öyküsü gibidir. Naşit Bey'in şahsında tuluat sanatının acıyla yok oluşu anlatılabilir. Batı tiyatrosu karşısında, yerli ve halkın kendi kültürüne dayalı olanın geri plana itilmesi, eskiyle yeninin sentezine dayalı olarak korunamamış olması, Naşit Bey'in önce ruhsal,

sonra fiziki ölümüne neden olur. Çalışma kapsamında Adile Naşit'in yaşam öyküsünde de, geleneksel tiyatronun yok oluşu ve değerden düşmesinin, sanatçı bir ailede yarattığı yıkım, sonradan bu ailenin çocuklarının Batı tiyatrosu stilinde kurumlaşmış tiyatroya yine de ısrarla girme ve yer alma çabaları görülür. Sonunda babanın Batı tiyatrosu karşısında yaşadığı çıkişsızlık, birebir olmasa da bir anlamda Adile Naşit'i, sinemada yakalayacaktır. Özgürce sahnede pek çok rolde yer alan Adile Naşit, anne rolleriyle yılda ondan fazla film çevirerek çok sevdiği tiyatrodan kopar, sevdiği rollerin çoğunu oynayamaz duruma gelir. Halk 'Adile Anne'yi çok sever, ancak anne kimliği, onun oyunculuğunu çoğu zaman bastırır. Nitekim Ertem Eğilmez yıllar sonra, o dönemler Adile Naşit'in oyunculuğunun ancak yüzde yirmisini kullanabildiklerini belirterek, adeta özeleştiri verecektir.

Arzu Film ve diğer bazı film şirketlerinin yapımcılığın üstlendiği, Adile Naşit'in rol aldığı pek çok film incelendiğinde, Adile Naşit'in ne yazık ki potansiyelini açığa çıkartma, yeteneğini kalıp roller dışında farklı rollerde de gösterebilme olanağı bulamadığı görülmektedir. Çalışma kapsamında Adile Naşit'in rol aldığı *Hababam Sınıfı* serisinin altı filmi, *Beyoğlu Güzeli*, *Sev Kardeşim*, *Salak Milyoner*, *Ah Nerede*, *Neşeli Günler*, *Sultan*, *Milyarder*, *Annem / Bırakmam Seni*, *Mavi Boncuk*, *Bizim Aile*, *Aile Şerefi*, *Süt Kardeşler*, *Tosun Paşa*, *Gülen Gözler*, *Kibar Feyzo*, *İşte Hayat*, *Bitirimler Sınıfı*, *Buyurun Cümbüşe*, *Kocamın Nişanlısı* ve *Davaro* filmleri incelenmiştir. Bu filmlerde Adile Naşit'in anne, eş, ev sahibi, komşu gibi yan rolleri canlandırdığı, daha aykırı durumlarda ise deli, evde kalmış kız kurusu, dul ya da Madam gibi marjinal tiplerini canlandırdığı sonucu ortaya çıkmıştır. Bu durum, çalışmanın ilgili başlıklarında değerlendirilen ve özellikle Yeşilçam'da temsilini bulan kalıp tiplene oyunculuğunun katı sınırlarının aşılammaması ve yıldız/başrol oyuncularında dikkat çeken güzel/yakışıklı oyuncu kalıplarının dışında diğer oyuncuların sanat geçmişleri ve yetenekleri ne olursa olsun değerlendirilemediği gerçeğini göstermektedir. Adile Naşit'in can verdiği film kişileri pek çok filmde karakter değil 'tiplene' olabilmış, oynadığı rollerde psikolojik/ruhsal derinlik, sahici hayata ilişkin bir takım karakteristik kişilik özelliklerini sergileyebilme şansı bulamamıştır.

Adile Naşit, hayat verdiği bazı tipler –evde kalmış kız, dul, deli, sağır, saf hademe vb.- dışında, genellikle sadece anne ya da hala gibi bir aile büyüğünü ya da mahalledeki iyiyürekli, yardımsever komşu tiplerini oynamış, bütün bu tiplerde ‘cinsiyetsizleştirilmiş’, ‘yaşlı’, cinsel kimliği ön planda olmayan, daha doğru bir ifadeyle yaş haddinden cinsiyetsizleştirilmiş ‘kadın’ları temsil etmiştir. Geleneksel sözlü kültür ve ortaoyununda olduğu gibi, ‘komik’liğin ve gülünçlüğü, ötekileştirme ya da herhangi bir ‘araz’ üzerinden tanımlanması durumu Yeşilçam sinemasında da sürmüş, Adile Naşit’in canlandığı ‘evde kalmış, dul, deli vs’ tipleri üzerinden, ‘komiklik’ geleneği sürdürülmüştür. Ancak Adile Naşit, oyunculuğuyla bütün bu ‘tiplere’ gerçek anlamda hayat vermiş, sahici kılmış, akılda kalmalarına yol açmıştır.

*Seyircinin, Adile Naşit’i ve canlandığı tipleri bu denli sevmesinin nedenleri konusunda Tufan (Tufan, 2005, Par.6), şunları belirtir:*

*Kimdi bu kadın? Minicik boyuyla, şişman gövdesiyle, pengueni andıran yürüyüşü ile onu farklı kılan neydi diğer kadınlardan? Galiba onlardan bir farkının olmamasıydı... Her zaman görebileceğimiz, mahalleye çıktığımızda onlarca benzerine rastlayabileceğimiz biriydi Adile Teyze. Kimimizin anneannesini, kimimizin halasını, kimimizin ise teyzesini hatırlatıyordu. Evimizde yaşayanlardan biriydi kısacası. Belki de bunun için sevdik onu da. Asla göstermelik olmayan bir sevgiyle sevdik. Evde büyüyen duygularımızla sevdik. (...) Soğuk duvarlarımıza çarpıp, odamızı ısıtıyordu kahkahaları. O gülüyordu ve ülkenin sokakları talihsiz haykırırları unuttuysa kısa zaman da olsa. O gülüyordu biz de gülüyorduk.*

Adile Naşit, Tufan’ın da betimlediği gibi, ‘gökteki yıldızlar’dan biri değil, bizden biridir. Kötücül zamanlara kaydı düşülen iyiliktir, insandan sorumlu olmaktır. Tüketime, metaya değil, insana, yaşamın kendisine dayalı bir kültürün zarif temsilcisidir.

Adile Naşit, gerçek hayatta olduğu gibi ancak karşıtlarıyla var olabilen kavramlar dünyasında, anti-yıldız kavramıyla tanımlanabilir ancak. Yıldız varsa, anti-yıldız da mutlaka vardır ve ancak ona hakkını teslim etmek eksik kalmış olabilir. Anti-yıldız; pırıltılı, ışıltılı, çok güzel, etkileyici ama genel kabul gören ‘yıldız’dan farklı bir

yıldızdır. Bu ‘farklılık’, anti-yıldız tanımıyla ifade edilebilir. Anti yıldız olmak, endüstriyel ve sektörel anlamda klasik yıldız ölçütlerine uymamak ve o mekanizmalardan gelmemek olarak tanımlanabilir. Adile Naşit, bu tanıma uyan özellikler sergilemektedir.

Çalışmada, Adile Naşit’in anti-yıldız’lığını tanımlayan yedi sacayağına vurgu yapılmıştır: ‘Çarpık Bacakların ve Bücür Boyunla Asla’ diyen sisteme karşı genel fiziksel güzellik ölçütlerini sorgulamaya neden olan ve bunu aşan duruşu; hiç başrol oynamamasına rağmen oyuncululuğunu her seferinde başrol çapında ortaya koyması; kuşaklar boyu sanatçı bir aileden gelmesi; özel yaşamını popüler kültürün gözetleme alanının dışında konumlandırması; sınıflar üstü bir insanlık duruşunu temsil etmesi; kadın yıldızın cinsel arzu nesnesi olması genel kabulüne uymaması; etnik kimliği dolayısıyla egemen ve baskın kimliğin dışında yer alması. Bu etkenler Adile Naşit’in sanat yaşamı boyunca merkez yerine, daha çok merkezkaç ve norm dışı bir kişilik olarak anlaşılmasını gerekli kılar. Merkez, onun hapishanesi olmuştur. Merkezde ortaya koyduğu oyunculuk, potansiyelinin ancak “yüzde yirmisini” temsil edebilir. Anti-yıldız, mücadeledir; yoktan var olmanın öyküsüdür. Yılmaz Güney örneği de popüler kültürün içinde bir yerden mücadelenin sınırlarına ulaşmış ve kendini orada var etmiştir. Adile Naşit ise, olmayan bir yerden -kırk yıllık bir mücadeleyle- kendini var etmiş; kişiliğinde toplumsal sevgiyi inşa edebilmiştir. Popüler kültürün ‘yıldız’ kalıplarını alt üst ederek yıldızlaşabilmiştir.

Popüler filmlerde canlandırdığı kişiliklere ve yaşamına bakıldığında, Adile Naşit, iyi niyettir her zaman. Adile Naşit, hüznün sevinç karışımı mülayimlik, gülerken ağlayabilen, ağlarken gülümseyen, kendi deyimiyle “biri pat dese korkudan ölebilecek”... Köyden kente göç, yoksulluk, garibanlık, her şeyin fani olduğu bilgisi, sülalelerce sanat yapmış, güldürmüş, eğlendirmiş bir ailenin genlerindeki sanat duygusu, asalet, evlat kaybetmiş bir annenin dinmeyen kederi, kanaat, vefa, nezaket, hürmet, tüm o eski kavramlar, hanımlar, beyler, yitip giden Direklerarası, Şehzadebaşı, Beyoğlu, kapanan tiyatrolar, inen perdeler, değiştirilen adlar... Usta... Çırac... Kadın. Küçük kadın, büyük yürek... Sevgiyi bölüştüren, karşılıksız seven, sıradan yaşayan amaseyirciye sıradan yaklaşmayan. Kırılğanlığın gizlendiği tebessüm... İyilik, iyiliğin

doğal olduğu yıllar. Kötüyü bilmemek, çocukluk... Adile Naşit bütün bunlar, bütün bu haller, bütün bu yıllardır.



## 6.KAYNAKÇA

### *Kitaplar*

- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. 1. Baskı, İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Abisel, N. (2002). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*. 1. Baskı, Ankara: Phoenix.
- Adanır, O. (1994). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. 2. Baskı, Ankara: Kitle Yayınları.
- Adorno, W. T. (1999). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. 1. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ahmad, F. (1999). *Modern Türkiye'nin Oluşumu*. 2. Baskı, İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Akbal, T. S. (2004). *ZamanMekân-Kuram ve Sinema*. 1. Baskı; İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akbulut, H. (2012). *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem*. 5. Baskı, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Akgülçil, N. G. C. Uluyağcı, S. Koca ve diğerleri. (2016). "Onur Ünlü Filmlerinde Anti-Kahramanlar", *Yeni Kadrajlar Türkiye'de Sinema*. S. S. Serter (drl.) 1. Baskı, Ankara: De Ki Yayınevi.
- Akşin, S. (2002). "Siyasal Partiler/Cumhuriyet Halk Partisi'nin Siyasal, Toplumsal ve İdeolojik Kökenleri", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt 8, 2. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.

- And, M. (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*: 1. Baskı, İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Ayangil, R. (1994). “Kanto”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. C.4, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları, 1994.
- Ayça, E. (2016). *Şu Sinema Dedikleri*. 1. Baskı, İstanbul: Artshop Yayıncılık.
- Ayça, E. “Yeşilçam’a Bakış”, *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. Süleyman Dinçer Murat (drl.). 1. Baskı, Ankara: Doruk Yayınları, 1996, (Aktaran: S. Kirel. *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul: Babil Yayınları, 2005.
- Balcı, D. (2011). *Yeşilçam’da Öteki Olmak: Başlangıcından 1980'lere Türkiye sinemasında Gayrimüslim Temsilleri*. 1. Baskı, İstanbul: Kolektif Kitap.
- Baudrillard, J. (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon*. O. Adanır (çev.), 6. Baskı, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Berktaş, E. (2010). *1940’lı Yılların Türk Sineması*. 1. Baskı, İstanbul: Agora Yayınevi.
- Betton, Gerard. (1990). *Sinema Tarihi*. 3. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Birsel, S. (2017). *Salah Bey Tarihi 1: Kahveler Kitabı*. 2. Baskı, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Boratav, K. (2016). *Türkiye İktisat Tarihi (1908-2009)*. 22. Baskı, İstanbul: İmge Yayınevi.
- Botnick, V. (2002). *The Hollywood Star System*. 1. Baskı, Los Angeles: American Film Institute.
- Brooks. P. (1994). “Melodrama, Body, Revolution”. Ed. Bratton, J. vd. *Melodrama: Stage, Picture, Serem*. BFI: London.

- Büker, S. (2003). "Film Ateşli Bir Öpüşmeyle Bitmiyor." *Kültür Fragmanları: Türkiye'de Gündelik Hayat*. D. Kandiyotti ve A. Saktanber (hzl.). 1. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.
- Büker, S. (2012). "Sunuş". *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem*: 5. Baskı, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Çubukçu, A. (1999). *Bizim '68*. 1. Baskı, İstanbul: Evrensel Yayınevi.
- Dadak, Z. Göl, B. (2009). "Sinemamızın 60'lı Yılları." *60'ların Türk Sineması*. Z. Dadak ve Göl. B. (hzl.). 1. Baskı, Antalya: Antalya Kültür Sanat Yayınları.
- Daldal, A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*. İstanbul: Homer Kitabevi.
- Debord, G. (1996). *Gösteri Toplumu*. 1. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.
- De Cordova, R. (1990). *Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America*. 1. Baskı, Urbana: University of Illinois Press.
- Dilmen, G. (2002). *Osmanlı Dram Kumpanyası*. 1. Baskı, İstanbul: Mitos Boyut.
- Dorsay, A. (1989). *Sinemamızın Umut Yılları 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*, 1. Baskı, İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Dorsay, A. (2009). "60'lar: Yeşilçam'ın Doğuş Yılları." *60'ların Türk Sineması*. Zeynep Dadak ve Berke Göl (hzl.). 1. Baskı, Antalya: Antalya Kültür Sanat Vakfı Yayınları.
- Dyer, R. (1986). *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. 1. Baskı, London: BFI, Macmillan.
- Dyer, R. (1986). *Stars*. London: British Film Institute.



- Ermert, E, T. Tankut ve Z. Toska. (2007). *İstanbul Temaşa Hayatında Kadınlar*. 1. Baskı, İstanbul: Kadın Eserleri Kütüphanesi Yayınları.
- Erus, Z. Ç. (2005). *Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar Karşılaştırmalı Bir Bakış*. 1. Baskı, İstanbul: Es Yayınları.
- Erus, Z. Ç. (2011). “Güçlü Kadın Denemesi: Fahriye Abla.” *Yavuz Turgul Sinemasını Keşfetmek*, Â. Sivas (hızl.), 1. Baskı, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Erus, Z. Ç. (2015). *Genç Sinema ve Devrimci Sinema Hareketleri*. 1. Baskı, İstanbul: Es Yayınları.
- Esen, Ş. K. (2000). *80’ler Türkiye’inde Sinema*. 2. Baskı, İstanbul: Beta Yayınları.
- Esen, Ş. K. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*. 1. Baskı, İstanbul: Agora Yayınevi.
- Faik, S. “Kumpanya”. (2015). *Türlerle Türk Sineması: Önemler, Modalar, Tipler*. A. Özgüç (drl.) 1. Baskı. İstanbul: Dünya Kitapları.
- Fiske, J. (1999). *Popüler Kültürü Anlamak*. S. İrvan (çev.), Ankara: Ark Yayınları.
- Foucault, M. (2001). *Kelimeler ve Şeyler*. 2. Baskı, İstanbul: İmge Yayınevi.
- Gabler, N. (1998). *Life: The Movie: How Entertainment Conquered Reality*. 1. Baskı, New York: Knopf Doubleday Publishing Group.
- Gencer, S. (2016). *Yeşilçam ve Zaman: Bireysel ve Kolektif Bellekler Arasındaki Etkileşim ve Zaman Kavramının Geçişkenliği*. Türkiye Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 17 Sinema ve Zaman. İstanbul: Kadir Has Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları.
- Güler, F. K. (2001). *Kemal Sunal: Film Başka Yaşam Başka*. İstanbul: Sel Yayınevi.

- Hızal, S. (2012). *İstanbul'un 100 Sahne Sanatçısı*. 1. Baskı, İstanbul: Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.
- Hiçyılmaz, E. (1993). *Beni Toprağıma Gömün: İstanbul Azınlıkları*. 1. Baskı, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Hiçyılmaz, E. (1999). *İstanbul Geceleri ve Kantolar*. 1. Baskı, İstanbul: Sabah Kitapları.
- Jarvie, I. C. (1970). *Towards a Sociology of the Cinema - a Comparative Essay on the Structure and Functioning of a Major Entertainment Industry*. 1 Baskı, London: Routledge&Kegan Paul Archives.
- Jeanniere, A. (1994). "Modernite Versus Postmodernite." Mehmet Küçük (drl.), *Modernite Nedir?* içinde A. Yüksel (akt.). Vadi Yayınları, s 24.
- Kalkan, F. (1988). *Türk Sineması Toplum Bilimi*. 1. Baskı, İzmir: Tümer Ajans Yayınları.
- Kara, M. (2014). *Yeşilçam Hatırası*. 1. Baskı, İstanbul: Agora Kitaplığı..
- Karaman, H. (2002). "90'lı Yıllardaki Sosyal ve Ekonomik Değişimlerin Türk Sinemasına Yansıması (1990–2000)", *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kaynar, M. K. (2015). *Türkiye'nin 1950'li Yılları*. 1. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Kazgan, G. (2002). *Tanzimattan 21. Yüzyıla Türkiye Ekonomisi*. 1. Baskı, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Kepenek, Y. ve Nurhan Y. (19983). "Bürokrasi" *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* Cilt.2, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Keyder, Ç. ve F. Adaman. (2002-2006). *Türkiye'de Büyük Kentlerin Gecekondu ve Çöküntü Mahallelerinde Yaşanan Yoksulluk ve Sosyal Dışlanma*. Avrupa

Komisyonu, Sosyal Dışlanma ile Mücadelede Mahalli Topluluk Eylem Programı.

- Kırel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. 1. Baskı, İstanbul: Babil Yayınları.
- Kırel, S. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. 1. Baskı, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Klapp, O. E. (1962). *Heroes, Villains And Fools, The Changing American Character*. New York: Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall.
- Kongar, E. (1998). *21. Yüzyılda Türkiye*. 11. Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Levy, E. (1995-1996). *Demokratik Seçkinler; Amerikan Film Yıldızları*. G. Seçkin (çev.) Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yıllık.
- Marcuse, H. (1990). *Tek Boyutlu İnsan: İleri İşleyim Toplumunun İdeolojisi Üzerine İncelemeler*. 2. Baskı, İstanbul: İdea Yayınları.
- Marshall, P. D. (1997). *Celebrity And Power: Fame In Contemporary Culture*. 1. Baskı, Minneapolis: Minnesota Press.
- McDonald, P. (2000). *The Star System: Hollywood's Production of Popular Identities*. 1. Baskı, New York, Wallflower Press, 2000.
- Morin, E. (1960). *The Stars: An Account of The Star-System in Motion Pictures*. New York: Grove Press.
- Mulvey, L. (2008). "Görsel Haz ve Anlatı Sineması". N. Abisel (çev.), *Sinema: Tarih, Kuram, Eleştiri* içinde S. Büker ve G. Topçu (drl.), Ankara: G. Ü. İletişim Fakültesi.
- Onaran, A. Ş. (1986). *Sinemaya Giriş*. 1. Baskı, İstanbul: Filiz Kitabevi.

- Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması*. Cilt.1, 1. Baskı, Ankara: Kitle Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1995). *Türk Sineması*. Cilt.2, 1. Baskı, Ankara: Kitle Yayınları.
- Özgüç, A. (1988). *Türk Sinemasına Damgasını Vuran On Kadın*. 1. Baskı, İstanbul: Broy Yayınları.
- Özgüç, A. (1990). *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*. İstanbul: Yılmaz Yayınları.
- Özgüç, A. (1993). *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması*. Ankara: Bilgi.
- Özön, N. (1995). *Karagöz'den Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları*. Cilt1, 1. Baskı, Ankara: Kitle Yayınları.
- Özön, N. (1985). *Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Pekman, C. (2010). *Filim Bir Adam Ertem Eğilmez*. 1. Baskı, İstanbul: Agora Yayınevi.
- Propp, V. (2008). *Masalın Biçimbilimi*. Mehmet Rıfat, Sema Rıfat (çev.), 3. Baskı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rojek, C. (2003). *Şöhret*. 1. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.
- Rosenberg, R. S. (2008). *The Psychology of Superheroes*. Dallas, Texas: Ben Bella Books.
- Scognamillo, G. (2009). "1960'lı Yıllar: Yeşilçam Sinemasının Altın Yılları." *60'ların Türk Sineması* içinde. Z. Dadak ve Berke G. (hızl.). 1. Baskı, Antalya: Antalya Kültür Sanat Vakfı Yayınları, ss.13-22.
- Scognamillo, G. (2010). *Türk Sinema Tarihi*. 3. Baskı, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

- Silan, U. B. (2004). *Dört Yapraklı Yonca*. 1. Baskı, İstanbul: Epsilon Yayıncılık.
- Sönmez, S. (2011) *Rıfat Ilgaz*. 1. Baskı, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Stardelov, I. 2014. *Balkanların Işık Ressamları: Manaki Kardeşler*. 1. Baskı, İstanbul: ESR Film Yapım.
- Teksoy, R. (2007). *Rekin Teksoy'un Türk Sineması*. 1. Baskı, İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Teksoy, R. (2012). *Ansiklopedik Sinema Terimleri Sözlüğü*. 1. Baskı, İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Topçu, D. A. (2006). "Türk Sineması'nda Sınıfların Temsili: Dönemsel Bir İnceleme." *Türkiye'yi Sınıf Gerçeğiyle Anlamak: 2. Sınıf Araştırmaları Sempozyumu Bildiriler Kitabı*. 1. Baskı, İstanbul: Sosyal Araştırmalar Vakfı Yayınları, s.118.
- Toprak, B. (2002). "1960-1980." *Cumhuriyet Ansiklopedisi (1923-2000)*. 2. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Uyguç, Ü. (1987). *Radyo TV Haberciliği*. 1. Baskı, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Weber, M. (1995). *Toplumsal ve Ekonomik Örgütlenme Kuramı*. Ö. Ozankaya (çev.). 1. Baskı, İstanbul: İmge Yayınevi.
- Yılmaz, E. ve Oğuzhan M. (2012). "Hababam Sınıfında İktidar/Otorite veya Patriarkal Yapının Sosyo-Politik Övgüsü", Ensar Yılmaz (ed.). *Türk Sinemasında Sosyal Meseleler* içinde. İstanbul: Başka Yerler Yayınları, s.173.
- Yüksel E, S. (2016). *Travma Anlatıları: Türk Sinemasında Melodram ve Toplumsal Fantezi*. 1. Baskı, İstanbul: Agora Yayınevi.

### ***Sürekli Yayınlar***

Akçatepe, H. (2004). Hababam Sınıfının Sırrı Nerede? Röp. Tüzel, H. *Radikal*. 17 Ocak 2004.

Akkaya, Y. (2002). Türkiye’de İşçi Sınıfı ve Sendikacılık II. *Praksis Dergisi*. Sayı.6, Bahar, s.75.

Akçura, G. (1990). Ben Ertem Eğilmez 5. *Güneş Gazetesi*.

Akyıldız, H. (2015). Eylemsizlik ve Anti Kahramanların Dönüştürücü Gücü üzerine. *Humanitas-Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt.2, Sayı.4, s.19.

And, M. (1968). Karagöz Üzerindeki Bilgilere Yeni Katkılar. *Türk Dili Dergisi*. Sayı.207, s.497-518.

Anlar, A. vd. (1974). Vedat Türkali İle Konuşma (2). 7. *Sanat*. Temmuz-Ağustos 1974, s.47.

Ar, M. (1987). Anam, Sırdaşım, Çocuğumdu. *Hürriyet Gazetesi*. 12 Aralık 1987, s.11.

Arık, M. B. (2006). Bir Demet Tiyatro Bağlamında Popüler Kültürde Sistemiçi Direniş Olanakları. *Edebiyat Dergisi*. Sayı.15, ss.121-130.

Arslan, U. T. (2018). “Yeşilçam’da Nostalji ve Melodram”. *Eskimeyen Filmler. Notlar* 34. Bilim ve Sanat Vakfı Yayınları. (Mart 2018). s.49.

Aydın, S. B. (2016), Bir Zamanlar Fakir Ama Gururlu Bir Genç Vardı!: Televizyon Dizilerindeki Sözlü Kültür Mirası. *Millî Folklor Dergisi*. Yıl.28, Sayı.109, s.38.

Berger, J. (2006). *Görme Biçimleri*. Yurdanur Salman (çev.), 24. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları, Medyada İmajiner Kimliğin Kurgulanma Biçimleri: Bir Model Olarak Yıldız Olgusu, Aktaran: Dilek İmançer, Ö. Pınar Bilis ve Mehmet

Yılmaz, *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*. Cilt.4, Sayı.3, s.112.

Beşiktaşlıyan, S. (2002). Nubar Terziyan 6-7 Eylül'ü Anlatıyor. *Agos Gazetesi*.

Bilgin, R. (2016). Geleneksel ve Modern Toplumda Kadın Bedeni ve Cinselliği. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Cilt.26, Sayı.1, s.219.

Bulut, F. (2001). 68 Kuşağı Gençlik Olaylarının Uluslararası Boyutu ve Türkiye'de 68 Kuşağına Göre Atatürk ve Atatürkçülük Anlayışı. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*. Cilt.XI, Sayı.23, ss.123-149.

Çetin, D. (2014). Fordizm Perspektifinden Hollywood Stüdyo Sistemi. *Atatürk İletişim Dergisi*. Sayı.6, s.204-205.

Çetin Özkan Z. (2012). Türkiye Sineması'nda Kadının Değişen İmgesi. [Electronic Version] *Dokuz Eylül Üniversitesi Hemşirelik Yüksekokulu Elektronik Dergisi*. Sayı.5, ss.79-81.

Çetiner, Y. (1987). Büyük Naşit ve Adile Naşit'ten Anılar. *Milliyet Gazetesi*. s.9.

Editör. (1964). Küçük Verjin / Hayatta En Çok Kanto Söylemeyi ve Muhallebi Yemeyi Sevdi. *Yeni Gazete Hafta Sonu Ekstra İlavesi*.

Editör. (1987). Bir Varmış, Bir Yokmuş. *Hürriyet Gazetesi*. 12 Aralık 1987, s.11.

Eğilmez, E. (1986). Para Yoktu, Rejisör Oldum. *Cumhuriyet Gazetesi*. s.7.

Elmacı, T. (2012). Gemide ve Bornova Bornova Filmleri Bağlamında Yeni Türk Sineması'nda Antikahramanın Yükselişi. *Selçuk İletişim*, 7 (2), s.168-181.

Erakalın, Ü. (1987). Gönlüm Sevda Dolu, Sevgisiz Yaşayamam Ben. *Pazar Magazin Gazetesi*.

- Erdemir, F. (2009). Postmodern Sinemada Kahramanın Dönüşümü. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. Sayı 35, s.28.
- Erdoğan, N. (1995). Ulusal Kimlik, Kolonyal Söylem ve Yeşilçam Melodramı. *Toplum ve Bilim Dergisi*. Sayı 67, ss. 178-198.
- Erkılıç, H. (2003). “Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı ve Bu Yapının Sinemamıza Etkileri”, Doktora Tezi, İstanbul, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2003. Aktaran: Zeynep Çetin Erus. “Film Endüstrisi ve Dağıtım: 1990 Sonrası Türk Sineması’nda Dağıtım Sektörü”, Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi. Cilt.4, Sayı.4, 2007, s.31.
- Erksan, M. (1997). Türk Sinema Tarihinin Oluşumu ve Dönemleri. *Klaket Sinema Dergisi*. Sayı.7, ss.3-7.
- Erus, Z. Ç. (2007). Film Endüstrisi ve Dağıtım: 1990 Sonrası Türk Sinemasında Dağıtım Sektörü. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*. Cilt.4, Sayı.4, s.31.
- Erus, Z. Ç. (2018). “Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik”. *Eskimeyen Filmler. Notlar 34*. Bilim ve Sanat Vakfı Yayınları. (Mart 2018). s.15.
- Evren, B. (2013). Balkanların ve Türk Sinemasının İlk Yönetmenlerinden Manaki Kardeşler. *Hayal Perdesi Sinema Dergisi*. Sayı.37.
- Işık, M. ve Ş. Eşitti. (2015). Türk Sineması’nda Sıradışı Bir Kadın Karakter Olarak Aliye Rona. *Kadın/Woman 2000 Kadın Araştırmaları Dergisi*. Eastern Mediterranean University Press.
- İlbuğa Uçar, E. (2017). 1960-1970’li Yıllarda Kent ve Taşra Karşıtlığında Türkiye’de Kadınların Sinema İzleme Pratikleri Üzerine Bir Araştırma. [Electronic Version] *Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*. Sayı.45, ss.289-402.
- İlkbahar, R. (2017). Gülmekle Ağlamak Arasında Adile Naşit. *Masa Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, Sayı.8.



- İmançer, D., P. Bilis ve M. Yılmaz. (2006). Medyada İmajiner Kimliğin Kurgulanma Biçimleri: Bir Model Olarak Yıldız Olgusu, *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, Cilt.4, Sayı.3.
- Naşit, A. (1976). Kahkahaları Kulaklarımızı Çınlattırken, Gözyaşları İçimize Akan Sanatçı: Adile Naşit. Aktaran: S. Solelli. *TV'de Yedi Gün Dergisi*.
- Naşit, A. (1976). İşte Naşit'in Kızı Adile'nin Dünyası. *Ses Dergisi*.
- Naşit, A. (1980). Çirkin ve Kompleksli Bir İnsanım. *Ses Dergisi*. 13 Eylül 1980, Sayı.25, ss.22-23.
- Naşit, A. (1987). Gönlüm Sevda Dolu, Sevgisiz Yaşayamam Ben. Röportaj: Ü. Erakalın *Pazar Magazin Gazetesi*.
- Odabaş, B. (2006). Türk Sinemasının Kuruluşunda Ordunun Rolü. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. Sayı.24, ss.205-212.
- Önbayrak Ulusoy, N. (2014). Sanatta Gerçeklik İçerisinde İtalyan Yeni Gerçekçiliği. *Marmara Üniversitesi Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*. Cilt.13, Sayı.13, ss.187-204.
- Özata, L. (2012). Yoksa Anneannem Ünlü Bir Aktris mi?. *Agos Gazetesi*. 15 Aralık 2012.
- Özcan, N. (2007). Dedem Komik-i Şehir Naşit Bey, Babam Selim Naşit Özcan, Halam Adile Naşit Ermeni Değiller. Aktaran: A. Dursun. *Versanet Dergisi*.
- Özcan, N. (2014). Adile Naşit'in Yeğeni Demesinler Diye Soyadımı Bile Kullanmadım, Aktaran: A. Adlı . *Zaman Gazetesi*.
- Pekman, C. (2012). Nesilden Nesile Ertem Eğilmez. *Hayal Perdesi Sinema Dergisi*. Sayı.31.

- Pekman, C. (2013). Türk Sineması'nda Arabesk. *Hayal Perdesi Sinema Dergisi*. Sayı.33, ss.36-40.
- Sarıkartal, Ç. (2002). Kasılan Beden, Kısılan Ses: Melodram, Star Sistemi ve Hülya Koçyiğit'in Ataerkil Düzene 'Haddini Aşan' Cevabı. *Toplum ve Bilim Dergisi*. Sayı.94, 2002, ss.70-85.
- Scognamillo, G. (2003). Türk Sinemasında Oyunculuk. *Yeni Film Dergisi*. Sayı.2, Temmuz 2003, s.42.
- Serter, S. S. (2016). Sinemada Yıldız İmgesi: James Dean ve Asi Gençlik. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, Cilt.4, Sayı.1, s.375.
- Sevim, S. (2016). Muhsin Ertuğrul: Türk Sinemasının Kurucusu mu Yoksa Günah Keçisi mi? *İnsan&İnsan Bilim Kültür Sanat ve Düşünce Dergisi*. Sayı.10.
- Şahin, M. (2015). Türk Sinemasında Kıbrıs Temalı Filimlerde Ötekinin Temsilindeki Dönüşüm. *Erciyes İletişim Dergisi Akademia*. Cilt.4, Sayı.2. s.7.
- Şener, E. Türk Halk Sineması İle Ulusal Sinemadan Milli Sinemaya. *Milliyet Sanat Dergisi*. Sayı.64, 1974.
- Şentürk, B. (2016). Derdi Başından Aşkın Kadınlar: Sultan'dan Zerre'ye Türk Sinemasında Kenardaki Kadının Dönüşümü. *F Feminist Düşün, Kültür, Sanat ve Edebiyat Dergisi*. 8, Sayı.2, s.149.
- Üstündağ, M. (2010). Ertem Eğilmez İçin Üç Beş Tilt Vuruşu. *Öküz Dergisi*. Eylül 1997, Sayı.40, s.40-41.
- Yaylagül, L. (2014). Türkiye'de Sinema, Toplum ve Siyaset. *Modern Zamanlar Sinema Dergisi*. Sayı.33, s.32-41.
- Yıldırım, T. (2015). Türk Sinema Tarih Yazımı ve Türler: Yeşilçam'ın Oluşum Döneminde Başat Türlerin Eleştirel Söylem Üzerinden Tanımlanması. *Doğu-Batı Dergisi*. Şubat-Mart-Nisan 2015, Sayı.72, s.35-36

Yılmazsoy, A. C. (2013). İpek Film Stüdyosu'nda bir Ağabey-Kızkardeş: Ferdi Tayfur ve Adalet Cimcoz. *CineTele Sinema Televizyon ve Gösteri Dergisi*, Sayı.4, 2013, ss.22-23.

Yüksel, A. N. (2000). Toplumu Yansıtan Bir Öge Olarak Yıldız Olgusuna Genel Bir Bakış. *Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslar arası Hakemli İletişim Dergisi*. Sayı.17, ss.55-72.

Zobu, V. R. (1991). Esas Kız Kadriye Hanım. Aktaran: S. Selçuker. *Cumhuriyet Gazetesi*. 28 Aralık 1991.



## *Diğer Yayınlar*

Akçatepe, H. (10 Temmuz 2013). Hababam Setinde Neler Oldu?. *Vatan Gazetesi*. <http://www.gazetevatan.com/hababam-setinde-neler-oldu--552957-medya/> (10 Haziran 2018).

“Amerikan Sineması”. MEB Eğitim Materyali, 2011. [http://megep.meb.gov.tr/mte\\_program\\_modul/moduller\\_pdf/Amerikan%20Sinemas%C4%B1.pdf](http://megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/Amerikan%20Sinemas%C4%B1.pdf) (16 Haziran 2018).

Andak, S. (1963). Komik-i Şehir Naşit’i Yirmi Yıl Önce Kaybetmiştik”. *Milliyet Gazetesi*. Şehir Üniversitesi Kütüphanesi, Taha Toros Arşivi. <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/handle/11498/50518> (15 Haziran 2018).

Arpad, B. (19 Mart 1964) Tuluat ve Komik-i Şehirler. *Şehir Üniversitesi Kütüphanesi TT 526621 nolu Taha Toros Arşivi*. <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/50749/001526621006.pdf?sequence=1> (17 Haziran 2018).

Arpad, B. (3 Mayıs 1983). Komik-i Şehir Naşit Bey. *İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi, 526431 No’lu Taha Toros Arşivi*. <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/50567/001526431006.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (17 Haziran 2018).

Arpad, B. (1 Ocak 1991). Komik-i Şehir Naşit Bey. *İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi, 526400 No’lu Taha Toros Arşivi*. <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/50508/001526407006.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (11 Haziran 2018).

Başaran, E. (11 Aralık 2005). Hepimize Akriba Hepimize Tanıdık Naşit Ailesi. *Hürriyet Gazetesi*. <http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/hepimize-akriba-hepimize-tanidik-nasit-ailesi-3631812> (16 Haziran 2018).

Çeliker, S. (24 Eylül 2016). Hiç Başrol Oynamayan Star: Adile Naşit, *Gazete Duvar*. <http://www.gazeteduvar.com.tr/sinema/2016/09/24/hic-basrol-oynamayan-star-adile-nasit/> (14 Haziran 2018).

- Dursun, A. (2 Aralık 2008). Naşit Özcan. <http://tiyatronline.com/nasit-ozcan> (11 Haziran 2018).
- Dündar, U. (1984). İşte Hayatınız. 8. bölüm, Vedat Tayyar Erdamar (Yapımcı). *Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Arşiv*. <http://www.trtarsiv.com/izle/82760/iste-hayatınız-8-bolum> (13 Haziran 2018).
- Ed. OdaTv. (2018). Ve Dümbüllü'nün Kavuşu Devredildi. <https://odatv.com/ve-dumbullunun-kavugu-devredildi-1205161200.html>. (18 Haziran 2018).
- Erakalın, Ü. (20 Mart 2007). Adile Naşit İsteddiği Rollerini Oynayamadı. Aktaran: Abdullah Yıldırım. *Yeni Şafak Gazetesi*. <https://www.yenisafak.com/kultur-sanat/adile-nasit-istedigi-rollerini-oynayamadi-35923> (16 Haziran 2018).
- Evren, B. (2014). Türk Sinemasının 100 Yılı. <https://www.skylife.com/tr/2014-06/turk-sinemasinin-100-yili> (11 Haziran 2018).
- Evren, B. (2016). Müslüman Mahallesinde Film Göstermek: Fevziye Kırathanesi. <http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/276/musluman-mahallesinde-film-gostermek--fevziye-kiraathanesi> (22 Haziran 2018).
- Gürkan, T. (13 Temmuz 1993). Rıfat Ilgaz'ın Yeşilçam Serüveni. *Cumhuriyet Gazetesi*. [http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/35807/00151992\\_9006.pdf?sequence=1](http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/35807/00151992_9006.pdf?sequence=1) (11 Haziran 2018).
- Hürriyet Gazetesi*, (2012). Masalcı Teyzeyi Çok Özledik <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/masalci-teyzeyi-cok-ozledik-22127550> (14 Haziran 2018).
- İleri, S. (1987). Adile Naşit İçin. *Hürriyet Pazar Gazetesi*. *İstanbul Şehir Üniversitesi TT 524426 nolu Taha Toros Arşivi*, Dosya No.106, [http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/50659/001526426\\_006.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/50659/001526426_006.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (13 Haziran 2018).
- İlgin, Ö. (3 Mayıs 2015). Ertem Eğilmez ve Arzu Film Ekolü. <http://halkci.org/501/> (11 Haziran 2018).

- İnce, C. (6 Aralık 2013). Adile Naşit'in Eşi Nadir Bir Erkek. Aktaran: B. S. Turan. <http://www.yakamozyakut.com.tr/guncel/adile-nasitin-esi-nadir-bir-erkek-h7314.html> (16 Haziran 2018).
- İnce, C. (10 Ocak 2015). Nimet Ablanın Bileti Hayatını Değiştirdi. Aktaran: S. Aman Akyürek. <http://www.gazetemerhaba.com/nimet-ablanin-bileti-hayatini-degistirdi/#print> (16 Haziran 2018).
- Kalafat, H. (13 Mayıs 2016). Rasim Öztekin'e Devredilen Kavuk'un Yolculuğu. <https://m.bianet.org/bianet/sanat/174762-rasim-oztekin-e-devredilen-kavuk-un-yolculugu> (18 Haziran 2018).
- Kara, M. (22 Haziran 2014). Adile Işıyan, Kirkor Nubar. <https://www.evrensel.net/yazi/71636/adile-isiyan-kirkor-nubar> (16 Haziran 2018).
- Karakuş, D. (t.y.). Adile Naşit Kimdir? <http://www.ensonhaber.com/adile-nasit-kimdir.html> (14 Haziran 2018).
- Naşit, A. (1985). Adile Naşit'in Münir Özkul ve Tarık Akan ile Olan Duygu Dolu Anısı. Aktaran: C. Aslan. <https://onedio.com/haber/iciniz-ciz-edecek-adile-nasit-in-munir-ozkul-ve-tarik-akan-ile-olan-duygu-dolu-anisi-780808> (10 Haziran 2018).
- Naşit, A. (t.y.). Babam Naşit. Röportaj: S. Esler. *İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi, TT 516448 No'lu Taha Toros Arşivi*. Dosya.106, <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/50667/001526448006.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (16 Haziran 2018).
- Naşit, A. (1976). İşte Naşit'in Kızı Adile'nin Dünyası. *Ses Dergisi*. <http://www.turknostalji.com/adile-nasit-iste-nasitin-kizi-adilenin-dunyasi.html> (17 Haziran 2018).
- Naşit Bey (Özcan) (t.y.) <http://www.biyografya.com/biyografi/8590> (11 Haziran 2018).
- Naşit, S. (26 Nisan 1983). Bir Zamanlar 'Tiyatroya Gidelim' Değil, 'Naşit'e Gidelim' Denirdi. Aktaran: S. Nuhurat. *İstanbul Şehir Üniversitesi Kütüphanesi, TT*

526430 No'lu Taha Toros Arşivi.  
<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/50573/001526430006.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (11 Haziran 2018).

Nuhrat, S. (26 Nisan 1983). Bir Zamanlar 'Tiyatroya Gidelim' Değil, 'Naşit'e Gidelim' Denirdi.  
<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/50573/001526430006.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (11 Haziran 2018).

Özturan, H. (11 Aralık 2014). Adile Naşit'i Adela Olarak Anmak.  
<https://www.filmloverss.com/adile-nasiti-adela-olarak-anmak/> (13 Haziran 2018).

Özuyar, A. (24 Ekim 2017). Türk Sinemasında Film Yapım Sürecini Başlatanlar Manaki Kardeşler, Şimdilik...  
<http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/367/ali-ozuyar---turk-sinemasinda-film-yapim-surecini-baslatanlar-manaki-kardesler,-simdilik-> (12 Haziran 2018).

Refiğ, H. (2008). Yeşilçam Bir Mucizeydi. Bilim ve Sanat vakfı Sinema Sohbetleri.  
<http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/208/halit-refig---yesilcam-bir-mucizeydi-> (16 Haziran 2018).

Söylemez, N. (29 Aralık 2002). Portre: Adile Naşit. <http://yenifilm.net/2002/12/portre-adile-nasit/> (17 Haziran 2018).

Şah, A. (29 Eylül 2013). Yılmaz Güney sinemasının son anti-kahramanı: Tuncel Kurtiz". <https://gercekgazetesi.net/kultur-sanat/yilmaz-guney-sinemasinin-son-anti-kahramani-tuncel-kurtiz> (17 Haziran 2018).

Şahin, S. (2012). Almanya'ya Türk Vatandaşların Göçünün 51. Yılı Kazanımlar ve Tehditler. *Hacettepe Üniversitesi Sosyolojik Araştırmalar E-Dergisi*.  
<http://www.sdergi.hacettepe.edu.tr/makaleler/DrSedatSahin.pdf> (19 Haziran 2018).

Şehzadebaşı'ndan Süleymaniye'ye. (30 Eylül 2012). *İstanbul Gezginleri*.  
[http://www.istanbulgezginleri.com/flyer/Flyer\\_14.Gezi.pdf](http://www.istanbulgezginleri.com/flyer/Flyer_14.Gezi.pdf) (16 Haziran 2018).

Turunç, Tanju (Yapımcı). Haldun Dormen (Yönetmen). *Unutulanlar* [Film], Türkiye: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu, 1975.  
<http://www.trtarsiv.com/izle/123315/unutulanlar-4-bolum> (20 Haziran 2018).

“Türk Sineması”. MEB Eğitim Materyali, Ankara: 2011.  
[http://megep.meb.gov.tr/mte\\_program\\_modul/moduller\\_pdf/T%C3%BCrk%20Sinemas%C4%B1.pdf](http://megep.meb.gov.tr/mte_program_modul/moduller_pdf/T%C3%BCrk%20Sinemas%C4%B1.pdf) (18 Haziran 2018).





## 7.EKLER<sup>60</sup>

### 7.1 Film Künyeleri

Erman H. (Yapımcı).  
(1950).

Lütfü Ö. Akad (Yönetmen).  
*Lüküs Hayat* [Film].  
(Altın Diş).<sup>61</sup>  
Türkiye: Erman Film.

İşmen K. (Yapımcı).  
(1952).  
Orhan Atadeniz ve Mehmet Muhtar (Yönetmen).  
*İstanbul Yıldızları* [Film].  
Türkiye: İnci Film.

Birsel Ö. (Yapımcı).  
(1957).  
Nişan Hançer (Yönetmen).  
*Kahpe Kurşun* [Film].  
(Rebiş).  
Türkiye: Birsel Film.

Cantürk H. (Yapımcı).  
(1957).  
Hüsnü Cantürk (Yönetmen).  
*Kör Kuyu* [Film].  
Türkiye: Klüp Yapım.

Evin S. / Utku Ü. (Yapımcı).  
(1959).  
Semih Evin (Yönetmen).  
*Abbas Yolcu* [Film].  
(Madam).  
Türkiye: Seneka Film.

Demirağ T. (Yapımcı).  
(1960).  
Turgut Demirağ (Yönetmen).  
*Cumbadan Rumbaya* [Film].  
(Madam).

---

<sup>60</sup> Film künyeleri Türk Sineması Araştırmaları, IMDB ve Sinematurk veritabanlarından alınmıştır. Filmler tarihe göre sıralanmıştır. <http://www.tsa.org.tr/tr/kisi/kisigoster/281/adile-nasit>  
<https://www.imdb.com/name/nm0621870/> <http://sinematurk.com/kisi/1009-adile-nasit/>

<sup>61</sup> Adile Naşit'in oynadığı roller parantez içinde belirtilmiştir.

Türkiye: And Film.

Demirtay E. (Yapımcı).  
(1964).  
Cevat Okçogil (Yönetmen).  
*Son Karar* [Film].  
Türkiye: Hülya Film.

Erakalın Ü. ve Onur G. (Yapımcı).  
(1970).  
Ülkü Erakalın (Yönetmen).  
*Vur Patlasın Çal Oynasın* [Film].  
Türkiye: Kıvanç Film.

Ataman N. (Yapımcı).  
(1971).  
Ertem Eğilmez (Yönetmen).  
*Beyoğlu Güzeli* [Film].  
(Madam).  
Türkiye: Arzu Film.

Ataman N. (Yapımcı).  
(1972).  
Ertem Eğilmez (Yönetmen).  
*Sev Kardeşim* [Film].  
(Mesude).  
Türkiye: Arzu Film.

Ataman N. (Yapımcı).  
(1973).  
Ertem Eğilmez (Yönetmen).  
*Oh Olsun* [Film].  
(Ferit'in Annesi).  
Türkiye: Arzu Film.

Ataman N. / Barkan O. (Yapımcı).  
(1973).  
Ertem Eğilmez (Yönetmen).  
*Canım Kardeşim* [Film].  
(Öğretmen).  
Türkiye: Arzu Film.

Ataman N. (Yapımcı).  
(1974).  
Ertem Eğilmez (Yönetmen).  
*Mavi Boncuk* [Film].  
(Mıstık'ın Annesi Adile).

Türkiye: Arzu Film.

Ataman N. (Yapımcı).  
(1974).

Ertem Eğilmez (Yönetmen).  
*Salak Milyoner* [Film].  
(Mesude).  
Türkiye: Arzu Film.

Ataman N. ve Barkan O. (Yapımcı).  
(1974).

Zeki Ökten (Yönetmen).  
*Hasret* [Film].  
(Sakat Çocuğun Annesi).  
Türkiye: Arzu Film.

Duru S. (Yapımcı).  
(1974).

Süreyye Duru (Yönetmen).  
*Aç Gözünü Mehmet* [Film].  
Türkiye: Murat Film.

Haki Ş. (Yapımcı).  
(1974).

Mehmet Dinler (Yönetmen).  
*Ceza* [Film].  
(Huriye).  
Türkiye: Melek Film.

Utku Ü. (Yapımcı).  
(1974).

Mehmet Dinler (Yönetmen).  
*Gariban* [Film].  
(Hizmetçi Külyutmaz Mualla).  
Türkiye: Acar Film.

Ünal İ. (Yapımcı).  
(1974).

Osman F. Seden (Yönetmen).  
*100 Lira İle Evlenilmez* [Film].  
(Behice Hala).  
Türkiye: Akün Film.

Ataman N. (Yapımcı).  
(1975).

Engin Orbey (Yönetmen).  
*Delisin* [Film].

(Didar).  
Türkiye: Arzu Film.

Ataman N. (Yapımcı).  
(1975).  
Ergin Orbey (Yönetmen).  
*Bizim Aile / Merhaba* [Film].  
(Melek).  
Türkiye: Arzu Film.

Ataman N. (Yapımcı).  
(1975).  
Ertem Eğilmez (Yönetmen).  
*Hababam Sınıfı* [Film].  
(Hafize Ana).  
Türkiye: Arzu Film.

Ataman N. (Yapımcı).  
(1975).  
Orhan Aksoy (Yönetmen).  
*Ah Nerede* [Film].  
(Huriye).  
Türkiye: Arzu Film.

Ataman N. (Yapımcı).  
(1975).  
Orhan Aksoy (Yönetmen).  
*Bitirimler Sınıfı* [Film].  
(Zehra Ana).  
Türkiye: Arzu Film.

Eltan O. (Yapımcı).  
(1975).  
Olgun Eltan (Yönetmen).  
*Şehvet Kurbanı Şevket* [Film].  
(Mahmure).  
Türkiye: Olgun Film.

Haki Ş. (Yapımcı).  
(1975).  
Aram Gülyüz (Yönetmen).  
*Televizyon Çocuğu* [Film].  
(Hüsniye).  
Türkiye: Melek Film.

Haki Ş. (Yapımcı).  
(1975).

Arşavir Alyanak (Yönetmen).  
*Gece Kuşu Zehra* [Film].  
(Hacer).  
Türkiye: Melek Film.

Kılıç Y. (Yapımcı).  
(1975).  
Zeki Ökten (Yönetmen).  
*Hanzo* [Film].  
(Şükriye).  
Türkiye: Cem Film.

Köseoğlu M. (Yapımcı).  
(1975).  
Nejat Saydam (Yönetmen).  
*Minik Cadı* [Film].  
(Çiçek'in büyükannesi).  
Türkiye: Acar Film.

Kuzgun Y. (Yapımcı).  
(1975).  
Zeki Ökten (Yönetmen).  
*Şaşkın Damat* [Film].  
(Öğretmen).  
Türkiye: Örnek Film.

Okçugil N. (Yapımcı).  
(1975).  
Nejat Okçugil (Yönetmen).  
*Plaj Horozu* [Film].  
(Melek).  
Türkiye:İstanbul Ticaret Yapım.

Saner H. (Yapımcı).  
(1975).  
Hulki Saner (Yönetmen).  
*Pembe Panter* [Film].  
(Hafize).  
Türkiye: Saner Film.

Solak E. (Yapımcı).  
(1975).  
O. Nuri Ergün (Yönetmen).  
*Haydi Gençlik Hop Hop* [Film].  
(Kadir Baba'nın eşi).  
Türkiye: Nur-Plak Film.

Soydan S. (Yapımcı).  
(1975).  
Atıf Yılmaz (Yönetmen).  
*İşte Hayat* [Film].  
(Makbule).  
Türkiye: Gülşah Film.

Üçüncüoğlu H. ve Üçüncüoğlu M. (Yapımcı).  
(1975).  
O. Nuri Ergün (Yönetmen).  
*Sevgili Halam* [Film].  
(Sevgili Hala).  
Türkiye: Haydar Film.

Ün M. (Yapımcı).  
(1975).  
Atıf Yılmaz (Yönetmen).  
*Çapkın Hırsız* [Film].  
(Binnaz).  
Türkiye: Uğur Film.

Akıncı N. / Mavigöz A. (Yapımcı).  
(1976).  
Nuri Akıncı (Yönetmen).  
*Ah Dede Vah Dede* [Film].  
(Naciye).  
Türkiye: Tuba Film.

Ataman N. (Yapımcı).  
(1976).  
Ertem Eğilmez (Yönetmen).  
*Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı* [Film].  
(Hafize Ana).  
Türkiye: Arzu Film.

Ataman N. (Yapımcı).  
(1976).  
Ertem Eğilmez (Yönetmen).  
*Hababam Sınıfı Uyanıyor* [Film].  
(Hafize Ana).  
Türkiye: Arzu Film.

Ataman N. (Yapımcı).  
(1976).  
Ertem Eğilmez (Yönetmen).  
*Süt Kardeşler* [Film].  
(Melek).

Türkiye: Arzu Film.

Ataman N. ve Eğilmez E. (Yapımcı).  
(1976).

Kartal Tibet (Yönetmen).  
*Tosun Paşa* [Film].  
(Adile Telliöğlu).  
Türkiye: Arzu Film.

Ataman N. ve Eğilmez E. (Yapımcı).  
(1976).

Orhan Aksoy (Yönetmen).  
*Aile Şerefi* [Film].  
(Emine).  
Türkiye: Arzu Film.

İnanoğlu T. (Yapımcı).  
(1976).

Zeki Ökten (Yönetmen).  
*Ne Umduk Ne Bulduk* [Film].  
(Fatma).  
Türkiye: Erler Film.

Özer E. (Yapımcı).  
(1976).

Engin Orbey (Yönetmen).  
*Gel Barışalım* [Film].  
(Adile Turşucuoğlu).  
Türkiye: Özer Film.

Ataman N. (Yapımcı).  
(1977).

Ertem Eğilmez (Yönetmen).  
*Gülen Gözler* [Film].  
(Nezaket).  
Türkiye: Arzu Film.

Ataman N. (Yapımcı).  
(1977).

Ertem Eğilmez (Yönetmen).  
*Hababam Sınıfı Tatilde* [Film].  
(Hafize Ana).  
Türkiye: Arzu Film.

Ataman N. (Yapımcı).  
(1977).

Ertem Eğilmez (Yönetmen).

*Şaban Oğlu Şaban* [Film].  
(Hala).  
Türkiye: Arzu Film.

Kılıç Y. (Yapımcı).  
(1977).  
Natuk Baytan (Yönetmen).  
*Sakar Şakir* [Film].  
(Fatma Şen).  
Türkiye: Cem Film.

Ataman N. (Yapımcı).  
(1978).  
Atıf Yılmaz (Yönetmen).  
*Kibar Feyzo* [Film].  
(Feyzo'nun Annesi Sakine).  
Türkiye: Arzu Film.

Ataman N. (Yapımcı).  
(1978).  
Kartal Tibet (Yönetmen).  
*Hababam Sınıfı Dokuz Doğuruyor* [Film].  
(Hafize Ana).  
Türkiye: Arzu Film.

Ataman N. (Yapımcı).  
(1978).  
Kartal Tibet (Yönetmen).  
*Sultan* [Film].  
(Ebe Hatice).  
Türkiye: Arzu Film.

Ataman N. (Yapımcı).  
(1978).  
Orhan Aksoy (Yönetmen).  
*Neşeli Günler* [Film].  
(Saadet).  
Türkiye: Arzu Film.

Ataman N. (Yapımcı).  
(1979).  
Atıf Yılmaz (Yönetmen).  
*Ne Olacak Şimdi* [Film].  
(Orhan'ın Annesi).  
Türkiye: Arzu Film.

Ataman N. (Yapımcı).



(1979).  
Ertem Eğilmez (Yönetmen).  
*Erkek Güzeli Sefil Bilo* [Film].  
(Sultan Bacı).  
Türkiye: Arzu Film.

Enver Ö. (Yapımcı).  
(1979).  
Zeki Alasya (Yönetmen).  
*Vay Başımıza Gelenler* [Film].  
(Fazilet Abla).  
Türkiye: Özer Film.

Nuri Ö. (Yapımcı).  
(1979).  
Orhan Elmas (Yönetmen).  
*Aşkın Gözyaşı* [Film].  
(Adile).  
Türkiye: Emek Film.

Özer E. (Yapımcı).  
(1979).  
Zeki Alasya (Yönetmen).  
*Doktor* [Film].  
(Hatice).  
Türkiye: Özer Film.

Özer E. (Yapımcı).  
(1979).  
Zeki Alasya (Yönetmen).  
*Köşe Kapmaca* [Film].  
(Fazilet).  
Türkiye: Özer Film.

Birsel Ö. (Yapımcı).  
(1980).  
Atıf Yılmaz (Yönetmen).  
*Yedi Kocalı Hürmüz* [Film].  
(Safinaz).  
Türkiye: Hisar Film.

Eşici S. (Yapımcı).  
(1980).  
İhsan Yüce (Yönetmen).  
*İbişo* [Film].  
(Pakize).  
Türkiye: Barış Film.

İnanoğlu T. (Yapımcı).

(1980).

Orhan Aksoy (Yönetmen).

*Renkli Dünya* [Film].

(Fatma).

Türkiye: Erler Film.

Kılıç Y. (Yapımcı).

(1980).

Natuk Baytan (Yönetmen).

*Huzurum Kalmadı* [Film].

(Adile).

Türkiye: Cem Film.

Özer N. (Yapımcı).

(1980).

Osman F. Seden (Yönetmen).

*Beş Parasız Adam* [Film].

(Zehra Teyze).

Türkiye: Emek Film.

Tibet K. (Yapımcı).

(1980).

Kartal Tibet (Yönetmen).

*Annem Annem* [TV Dizisi].

(Üç kız kardeş annesi)

Türkiye: TRT yapım.

Akakar A. (Yapımcı).

(1981).

İhsan Yüce (Yönetmen).

*Deliler Koğuşu* [Film].

(Sevimli Bakire)

Türkiye: Kader Film.

Ataman N. (Yapımcı).

(1981).

Ertem Eğilmez (Yönetmen).

*Hababam Sınıfı Güle Güle* [Film].

(Hafize Ana).

Türkiye: Arzu Film.

Başar M. (Yapımcı).

(1981).

Osman F. Seden (Yönetmen).

*Şaka Yapma* [Film].

(Adile Abla).  
Türkiye: Özer Film.

Başaran B. ve Eğilmez E. (Yapımcı).  
(1981).  
Kartal Tibet (Yönetmen).  
*Davaro: Son Eşkaya* [Film].  
(Hamo Ana)  
Türkiye: Başaran Film.

Gürsu T. (Yapımcı).  
(1981).  
Temel Gürsu (Yönetmen).  
*Şabancık* [Film].  
(Adile).  
Türkiye: Kuzey Film.

İnanoğlu T. (Yapımcı).  
(1981).  
Kartal Tibet (Yönetmen).  
*Gırgıriye* [Film].  
(Zekiye)  
Türkiye: Erler Film.

İnanoğlu T. (Yapımcı).  
(1981).  
Kartal Tibet (Yönetmen).  
*Gırgıriye'de Şenlik Var* [Film].  
(Zekiye)  
Türkiye: Erler Film.

Yüce İ. ve Özden Y. (Yapımcı).  
(1981).  
İhsan Yüce (Yönetmen).  
*Bizim Sokak* [Film].  
(Cazgır Naciye)  
Türkiye: Tanıt Film.

Akakar A. (Yapımcı).  
(1982).  
Alev Akakar (Yönetmen).  
*Adile Teyze* [Film].  
(Adile Teyze)  
Türkiye: Fırat Film.

Akpınar M. (Yapımcı).  
(1982).

Metin Akpınar (Yönetmen).  
*Neşe-i Muhabbet* [Film].  
(Nadide Hanım).  
Türkiye: Sinegraf.

Gürsu T. (Yapımcı).  
(1982).  
Temel Gürsu (Yönetmen).  
*Talih Kuşu* [Film].  
(Adile Güney)  
Türkiye: Temel Yapım.

İnanoğlu T. (Yapımcı).  
(1982).  
Osman F. Seden (Yönetmen).  
*Görgüsüzler* [Film].  
(Halime)  
Türkiye: Erler Yapım.

Solak E. ve Uygun V. (Yapımcı).  
(1982).  
Nuri O. Ergün (Yönetmen).  
*Şingirdak Şadiye* [Film].  
(Güllü)  
Türkiye: Çoşkun Film.

Yalınkılıç Y. (Yapımcı).  
(1982).  
Yavuz Yalınkılıç (Yönetmen).  
*Buyurun Cümbüşe* [Film].  
(Pakize Hanım)  
Türkiye: Objektif Film.

Erkır U. (Yapımcı).  
(1983).  
Uğur Erkır (Yönetmen).  
*Kuruntu Ailesi* [TV Dizisi].  
Türkiye: STR Film.

Gülhan A. (Yapımcı).  
(1983).  
Ahmet Gülhan (Yönetmen).  
*Neşeli Kuklalar* [Film].  
(Adile Teyze).  
Türkiye: Ulusal Video Tek.

Öztürk F. ve Hiçdurmaz M. (Yapımcı).

(1983).  
Ümit Efekan (Yönetmen).  
*Şaşkın Ördek* [Film].  
(Meryem)  
Türkiye: Burç Film.

İnanoğlu T. (Yapımcı).  
(1984).  
Temel Gürsu (Yönetmen).  
*Gırgıriye'de Büyük Seçim* [Film].  
Türkiye: Erler Film.

Tibet K. (Yapımcı).  
(1984).  
Kartal Tibet (Yönetmen).  
*Şabaniye* [Film].  
(Hatice)  
Türkiye: Tibet Yapım.

Turgut K. ve Turgut F. (Yapımcı).  
(1984).  
Ertem Eğilmez (Yönetmen).  
*Namuslu* [Film].  
(Kaynana)  
Türkiye: Uzman Film.

Kafalı Z. (Yapımcı).  
(1985).  
Ülkü Erakalın (Yönetmen).  
*Satmışım Anasını* [Film].  
(Adile)  
Türkiye: Metro Film.

Kılıç Y. (Yapımcı).  
(1985).  
Kartal Tibet (Yönetmen).  
*Şaban Pabucu Yarım* [Film].  
(Adile)  
Türkiye: Cem Yapım.

Turgul Y. ve Sözer V. (Yapımcı).  
(1985).  
Haldun Dormen (Yönetmen).  
*Bin Yıl Önce* [Müzikal Film].  
(Despina).  
Türkiye: Pınar Video.

Abacı E. (Yapımcı).  
(1986).  
Sırrı Gültekin (Yönetmen).  
*Kiralık Ev* [Film].  
(Hayriye)  
Türkiye: Kamera Film.

Ataman N. ve Eğilmez E. (Yapımcı).  
(1986).  
Kartal Tibet (Yönetmen).  
*Milyarder* [Film].  
(Münir Özkul'un eşi Cennet)  
Türkiye: Arzu Film.

Gülgen M. (Yapımcı).  
(1986).  
Semih Evin (Yönetmen).  
*Kuzucuklarım* [Film].  
(Adile)  
Türkiye: Gülgen Film.

Güner T. (Yapımcı).  
(1986).  
Engin Temizer (Yönetmen).  
*Gülmece Güldürmece* [Film].  
(Neriman Hanım).  
Türkiye: Varlık Film.

Kafalı Z. (Yapımcı).  
(1986).  
Semih Evin (Yönetmen).  
*Ağa Bacı* [Film].  
(Ağa Bacı)  
Türkiye: Metro Film.

Kafalı Z. (Yapımcı).  
(1986).  
Ülkü Erakalın (Yönetmen).  
*Hayroş* [Film].  
(Hapishane Gelini).  
Türkiye: Metro Film.

Kanat A. ve Kanat Y. (Yapımcı).  
(1986).  
Semih Evin (Yönetmen).  
*İki Milyarlık Bilet* [Film].  
(Adile)

Türkiye: Kanat Prodüksiyon.

Kanat A. ve Kanat Y. (Yapımcı).  
(1986).

Semih Evin (Yönetmen).  
*Kocanın Nişanlısı* [Film].  
(Adile Hanım)  
Türkiye: Kanat Prodüksiyon.

Servidal S. ve Demirdöğen S. (Yapımcı).  
(1986).

Kartal Tibet (Yönetmen).  
*Yaygara* [Film].  
(Resmiye Hanım).  
Türkiye: Servidal Film.

Uğur A. (Yapımcı).  
(1986).

Sırrı Gültekin (Yönetmen).  
*Melek Hanım 'ın Fendi* [Film].  
(Melek Hanım)  
Türkiye.

Göksoy Z. ve Avşar Ş. (Yapımcı).  
(1987).

Temel Gürsu (Yönetmen).  
*Annem Bırakmam Seni* [Film].  
(Adile Hanım)  
Türkiye: Gözde-Avşar Filmcilik.

Güner T. (Yapımcı).  
(1987).

Feridun Kete (Yönetmen).  
*Sevgi Dünyası* [Film].  
(Fatma Hanım).  
Türkiye: Berkan Film.

Kondakçı L. ve Işıklar Y. (Yapımcı).  
(1987).

Kartal Tibet (Yönetmen).  
*Aile Pansiyonu* [Film].  
(Saliha)  
Türkiye: Tibet Film.

Bostancı E. ve Dormen H. (Yapımcı).  
(1988).

Haldun Dormen, Kemal Uzun (Yönetmen).

*Hisseli Harikalar Kumpanyası* [TV dizisi].  
(Adalet Teyze)  
Türkiye: TRT.





## 8.ÖZGEÇMİŞ

Sibel ÖZ ARSLAN, 1973 yılında İstanbul, Üsküdar'da doğmuştur. Evli ve bir çocuk annesidir. Liseyi Haydarpaşa Anadolu Teknik Lisesi Elektronik bölümünde okumuş, elektronik alanına ısınmadığından dolayı İstanbul Üniversitesi Endüstriyel Elektronik bölümünü yarıda bırakmıştır. Sonradan Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema bölümünü bitirmiştir. Halen aynı üniversitenin Sinema alanında yüksek lisans tezini yazmaktadır.

Öykü yazarıdır. Öykü alanında çeşitli ödüllere layık görülmüş, kendisi de pek çok öykü yarışmasının jürisine katılmıştır. En Çok Seni Bekledim (Agora Yayınevi, 2006), Serçeler Ölürse (Notabene Yayınevi, 2012) ve Yokuş Yukarı İstanbul (Notabene Yayınevi, 2015) adlı öykü kitaplarının yazarıdır.

Kıyıya Vuran Dalgalar (Notabene Yayınevi, 2012), Pabucu Yarım (Notabene Yayınevi, 2013) ve son olarak Ayşegül Tözeren ile birlikte Korkma Kimse Yok (Notabene Yayınevi, 2014) adlı kolektif kitapları hazırlamıştır.

Halen Notabene Yayınevi'nde edebiyat editörlüğü görevini sürdürmekte olan Sibel Öz Arslan, çeşitli dergi ve basın mecralarında yazılar yazmakta, sinema alanıyla ilgili çalışmalarını sürdürmektedir.